

„Conferințele experimentale le-am început din îndemnul regretatului Mavrodi, în 1931. Atunci au fost gîndite ca un ciclu de 6 conferințe și au ieșit 14.

Din 1931 și pînă astăzi, am ținut 62 de conferințe experimentale, iar anul acesta sînt în pragul celui de al optulea ciclu.

Constat cu multă satisfacție că titulatura generală ieșită din gustul meu marcat pentru didactic — «conferințe experimentale» — și care la anunțarea lor au întîmpinat zîmbete și comentarii, astăzi face școală: conferințele experimentale ale muzicii, conferințele experimentale ale dansului etc. Cred că ele sînt într-o alură spirituală cu totul modernistă — modernistă în înțelesul bun al cuvîntului — și că am procedat bine dînd atmosferă de laborator experiențelor de astăzi.

Profit de întrebarea d-tale, pentru a-mi exprima întreaga recunoștință publicului care de cinci ani de zile...

COLECȚIA „MASCA“

Coperta colecției: M i r c e a R î b i n s c h i

BUCUREȘTI, 1973

ION MARIN SADOVEANU

ISTORIA UNIVERSALĂ A DRAMEI ȘI TEATRULUI

VOL. I

TEXT ALES, STABILIT, NOTE ȘI PREFAȚĂ
DE
I. OPRIȘAN

EDITURA EMINESCU

I. M. SADOVEANU — ISTORIC ŞI COMENTATOR AL FENOMENULUI DRAMATIC ŞI TEATRAL UNIVERSAL

*Crescut — atît la Bucureşti cît şi la Constanţa — într-un mediu cu puternice legături cu lumea actorilor**, *pasionat de spectacolele teatrale, la care se referă de numeroase ori în scrisorile din copilărie către bunicul său, Ion Marin Sadoveanu este atras de timpuriu de luminile rampei.*

Întîile aspiraţii ţintesc — cum era şi de aşteptat — către realizarea sa ca autor dramatic, gînd ce avea să i se înfăptuiască doar parţial în decursul timpului prin publicarea sau reprezentarea pieselor : Metamorfoze, Anno Domini..., Pelican-Bar, Molima.

Curînd însă, sub influenţa Mariettei Sadova (prima sa soţie) şi mai ales a studiilor întreprinse în capitala Franţei, între 1919—1920 — în timpul cărora devine unul din apropiaţii lui Jacques Copeau, iniţiatorul mişcării de reînnoire a teatrului de la Vieux Colombier — Ion Marin Sadoveanu îşi împleteşte gîndul afirmării ca dramaturg cu dorinţa de teoretizare în marginea fenomenului teatral. Chiar din Paris îi comunică prietenului său Traian Lăzărescu intenţia de a publica în Viaţa Românească *sau* Convorbiri literare *o amplă dare de seamă asupra spectacolelor pariziene.*

---

* A se vedea mărturisirile scriitorului din interviul luat de Ioan Massoff şi publicat în *Rampa* (an. XV, nr. 4342, 11 iulie 1932), sub titlul : *Cu Ion Marin Sadoveanu despre el şi despre alţii.*

După întoarcerea în țară, paralel cu entuziasta activitate de conferențiar, sub auspiciile grupării „Poesis" (al cărei fondator și conducător este), Ion Marin Sadoveanu începe să țină cronica dramatică la Revista vremii *(1921—1923) iar mai apoi la* Gîndirea *(1922—1929) — prilej de a-și afirma opinia nu numai asupra unui vast repertoriu de piese românești și străine, dar și în legătură cu destinul însuși al fenomenului dramatic și teatral.*

Înzestrat cu o vie sensibilitate față de „poezia dramatică", dublată de o largă erudiție, împrospătată la zi din surse franceze, germane și engleze, precum și cu o mare obiectivitate, Ion Marin Sadoveanu se impune în scurtă vreme drept vocea cea mai autorizată în materie de teatru de la noi. Nu în puțină măsură va fi contribuit la aceasta — pe lîngă calitățile remarcate — strădania permanentă a cronicarului dramatic de a-și forma o viziune clară asupra întregii evoluții a dramei și teatrului universal, din perspectiva căreia să judece opera fiecărui scriitor în parte. Era o năzuință ce lipsea din preocupările celor mai mulți din confrații săi de breaslă și cu atît mai mult din obișnuința publicului spectator.

Înțelegînd că lipsa unei temeinice culturi teatrale și a unei operative informări asupra mișcării artistice universale — atît din partea celor care fac, cît și a celor care receptează teatrul — constituie cauza esențială a scăzutei efervescențe a fenomenului dramatic și teatral românesc (de care-și lega, în primul rînd, nădejdile și gîndurile cele mai intime), Ion Marin Sadoveanu încearcă prin toată activitatea sa să înlăture deficiența constatată.

Își propune, mai întîi, ca împreună cu Tudor Vianu (bunul său prieten, proaspăt întors de la studii din Germania) să scoată o revistă de ținută științifică, intitulată : Caietele lunare de studii și informații. Revistă generală de cultură, *care să informeze într-un mod sobru și obiectiv „asupra tuturor noutăților librăriilor franceze, germane și engleze, în toate direcțiile artistico-culturale" *. Cheltuielile prea mari de editare, îl împiedică însă să-și ducă gîndul pînă la capăt.*

Neputînd influența pe această cale asupra nivelului culturii teatrale a publicului românesc, Ion Marin Sadoveanu își intensifică activitatea de conferențiar, în cursul căreia, în același an,

* Scrisoarea din 19 ianuarie 1924 către Traian Lăzărescu.

1924, i se naşte ideea alcătuirii unei panorame a evoluţiei fenomenului dramatic şi teatral universal — pe care s-o pună la dispoziţia cercurilor celor mai largi, de specialişti şi spectatori, ca un preţios instrument de lucru şi informare.

Gîndul iniţial era modest. Autorul dorea să realizeze o simplă operă de iniţiere. Pe parcursul elaborării, însă, lucrarea creşte în amploare şi importanţă, ajungînd, în 1937, să fie proiectată la proporţiile a cel puţin trei volume masive, completate cu o serie de volume auxiliare de traduceri a unor texte rare, în genul volumului De la Mimus la Baroc, *apărut în 1933.* * *Cînd I. M. Sadoveanu trece la redactarea efectivă a* Istoriei universale a dramei şi teatrului, *aceasta creşte şi mai mult în dimensiuni. Autorul declară, astfel, că volumul* Drama şi teatrul religios în Evul Mediu *(Editura „Prometeu", Bucureşti, 1942) ar constitui prima din cele 30 (sau 40) de fascicule, cîte ar însuma întreaga lucrare. Deci, în afara volumelor anexe de traduceri,* Istoria universală a dramei şi teatrului *trebuia să aibă o întindere de cca 3000—4000 de pagini.*

Proiectul este cu adevărat impresionant, iar înfăptuirea lui ar fi echivalat cu realizarea unei opere fundamentale, de interes mondial. Căci — trebuie să se ştie — la ora cînd Ion Marin Sadoveanu plănuia să realizeze o asemenea lucrare, literatura străină de specialitate era lipsită nu numai de un instrument similar de referinţă, dar de însuşi interesul faţă de cercetarea evoluţiei fenomenului dramatic şi teatral universal. ** *În consensul gîndurilor autorului, Ion Sîntu (eroul romanului cu acelaşi titlu) se va arăta revoltat de faptul că o atît de importantă ramură a activităţii spirituale a omenirii este neglijată,*

---

* „Volumul *De la Mimus la Baroc* este primul din seria unor volume ajutătoare, ce urmează să apară paralel şi să întregească *Istoria generală a dramei şi teatrului,* pe care nădăjduiesc să o pot da la iveală în curînd" (din *Prefaţa* la *De la Mimus la Baroc,* Editura „Cartea românească", Bucureşti, 1933, p. 3).

** Principalele istorii universale ale teatrului, avute de I. M. Sadoveanu la dispoziţie, datează în genere din secolul trecut, fiind cu mult depăşite ca informare şi perspectivă asupra evoluţiei fenomenului abordat. Le cităm cronologic : A. W. Schlegel : *Cours de la littérature dramatique,* Tom I—III (1814) ; M. Charles Magnin : *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou histoire du génie dramatique. Depuis le I-er jusqu'au XVI-e siècle* (Paris, 1868, 522 p.) ; Alphonse Royer : *Histoire universelle du théâtre,* Tom I—VI (Paris, 1869—1878) ; Emanoil Al. Manoliu : *Istoria teatrului,* vol. I (Iaşi, 1903, 247 p.) ; Joseph Gregor : *Weltgeschichte des Theaters* (Zürich, 1933, 829 p.) ş.a.

neconstituind obiect de studiu în nici una din universitățile lumii. Abia mai tîrziu, după 1949—1950, se observă un oarecare interes față de luminarea istoriei universale a dramei și teatrului. Dar și de data aceasta, cu excepția monumentalei lucrări a lui Carl Niessen : Handbuch der Theater-Wissenschaft, *proiectată să apară în zece volume, și din care a apărut doar unul (partea I—III), nici una din cărțile dedicate evocării evoluției teatrului universal* * *nu întrec în ambiție temerarul proiect al autorului român.*

Din această perspectivă, nu putem decît regreta nefinalizarea unei opere care ar fi devansat cu mult preocupările internaționale, afirmînd un punct de vedere pe care nici cercetările de ultim moment nu l-au reliefat în suficientă măsură. Este vorba de viziunea pe care Ion Marin Sadoveanu și-a format-o despre puterea de fecundare a dramei magice și a mimusului asupra teatrului dintotdeauna și mai ales asupra teatrului modern (de la Shakespeare încoace) precum și despre legile de dezvoltare și intercondiționare ale fenomenului dramatic și teatral universal în ansamblul lui.

Faptul este cu atît mai regretabil, cu cît Ion Marin Sadoveanu a înfățișat de cel puțin trei ori de-a lungul timpului istoria universală a dramei și teatrului în ample cicluri de conferințe.

Dar chiar înainte de a-și structura materialul pe schema evoluției de la origini și pînă în prezent a dramei și teatrului

---

* Cităm în continuare cele mai importante istorii universale ale dramei și teatrului apărute după 1942, anul editării volumului lui Ion Marin Sadoveanu : *Drama și teatrul religios în Evul Mediu.* Din titlu și după numărul de pagini indicate se va vedea ușor diferența dintre acestea și ceea ce urmărea să realizeze omul de teatru român : Robert Pignarre: *Histoire du théâtre* (Paris, 1942, 128 p.) ; Silvio D'Amico : *Storia del teatro dramatico* (Nuova edizione riveduta e ampliata) vol. I—IV (Milano, 1953) ; Léon Chancerel : *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours* (Paris, 1955, 223 p.) ; Léon Moussinac : *Le théâtre des origines à nos jours* (Paris, [1957], 439 p.) ; I. Zamfirescu : *Istoria universală a teatrului,* vol. I : *Antichitatea* (București, 1958, 365 p.) ; Vito Pandolfi : *Il teatro drammatico di tutto il mondo dalle origini a oggi,* vol. I—II (Roma, 1959, 1053 p.) ; Giovanni Calendoli : *L'attore. Storia di un' arte* (Roma, [1959], VIII + 701 p.) ; Juan Guerrero Zamora : *Historia del teatro contemporáneo,* Tomo I—IV (Barcelona, 1961—1967) ; Arpe Verner : *Bildgeschichte des Theaters* (Köln, 1962, 309 p.) ; Octavian Gheorghiu : *Istoria teatrului universal,* vol. I—II (București, 1963—1966, 312 + 519 p.) etc.

universal, Ion Marin Sadoveanu se oprește — atît în cadrul rubricii „Caiete pentru dramă și teatru", ținută în cursul anului 1926 în paginile ziarului Politica, *cît mai ales în conferințele de după această dată — asupra unor personalități, opere și momente fundamentale din viața teatrului, din dorința evidentă de a și le adînci în înțelegere în vederea realizării panoramei proiectate.* * *Citām, la întîmplare, cîteva titluri:* Motivul dramatic în producțiunea populară românească *(1927),* Viața și opera lui Strindberg *(1927),* „Richard al III-lea" de Shakespeare *(1927),* Aspecte sociale și artistice din Rusia sovietică de astăzi *(1928),* Henrik Ibsen *(1928),* Goethe *(1930, la Radio),* Shakespeare *(1930, la Radio) ș.a.*

Cu începere însă din 27 septembrie 1931, data inițierii „conferințelor experimentale" ale Teatrului Național din București — deliberat plănuite „să însemneze pentru uzul marelui public o schiță a dramei și teatrului universal" ** *— ideea înfăptuirii* Istoriei universale a dramei și teatrului *nu-l mai părăsește nici un moment pe Ion Marin Sadoveanu, ajungînd, în 1937, s-o considere „lucrarea de bază a activității" sale* ***.

Sub formula „conferințelor experimentale", Ion Marin Sadoveanu impune o fericită modalitate de înfățișare a materialului, însoțind expunerea de 45 minute, de duminică dimineața, cu ample exemplificări „în decor, costum, stil de joc, culoare specifică, realizat[e] de instrumentul teatral, cu actorii și vastele posibilități ale scenei" **** *; modalitate ce a suscitat vii interese, atît la Congresul internațional de teatru, Convegno „Volta", din octombrie 1934, de la Roma, cît și, mai tîrziu, la Congresul internațional de teatru de la Veneția, din iulie 1957. „Ceea ce aduceau nou conferințele experimentale — avea să mărturisească cu legitimă mîndrie Ion Marin Sadoveanu aproape*

---

* Însuși volumul *Dramă și teatru. Studii și cronici,* apărut în 1926 la Arad (Editura Librăriei Diecezane), trebuie privit tot ca o prefigurare a respectivei lucrări: Volumul *Dramă și teatru* — mărturisește autorul în „prefață" — „e numai o schelă, în cuprinsul căreia se schițează un edificiu, acela al unei întregi ramuri de activitate culturală a omenirii: drama și teatrul".

** *Prefața* la volumul *De la Mimus la Baroc,* Editura „Cartea românească", București, 1933, p. 3.

*** Biblioteca Centrală de Stat, mss, nr. 13833.

**** Ion Marin Sadoveanu, *Conferința experimentală — mijloc de educare a adulților prin teatru,* în *Buletinul Comisiei naționale a R.P.R. pentru UNESCO,* an. II, nr. 2—3, 1960, p. 100.

de sfîrşitul vieţii — este lesne de înţeles. Faţă de cursurile din şcolile superioare despre diferitele literaturi, ele aduceau o mai amplă informaţie asupra literaturii dramatice, a condiţiilor sociale şi economice în care s-au creat şi mai ales a legăturilor evolutive, de-a lungul istoriei, ale acestor literaturi dramatice, prezentate într-un sistem unitar al dramaturgiei universale. [...] Fireşte că ceea ce putea oferi ca întregire şi exemplificare, pentru o mai bună înţelegere catedra aceasta stabilită pe scenă, era cu totul deosebit de celelalte forme de învăţămînt. Conferinţa se întregea cu un experiment teatral, adică un spectacol de proporţii mai reduse, ales în aşa fel, încît să exprime lămurit şi pregnant caracteristicile capitolului care fusese tratat." *

Imaginea de ansamblu a desfăşurării în timp a fenomenului precum şi intercondiţionările reciproce erau sugerate, în afara expunerilor propriu-zise, prin dispunerea conferinţelor experimentale în cicluri de 7—9 prelegeri şi prin însumarea treptată a ciclurilor.

Cunoscînd îndeaproape gustul publicului, Ion Marin Sadoveanu s-a străduit să organizeze în aşa fel programul conferinţelor experimentale, încît să nu repete de la an la an materialul şi, mai ales, să nu creeze monotonie, ci dimpotrivă să stîrnească mereu interesul. Lucrul acesta aşa de dificil îi reuşeşte în cele din urmă scriitorului datorită — în afară indiscutabilului său farmec de conferenţiar — înţeleptei structurări a fiecărui ciclu şi, mai ales, datorită alternării tipurilor de problematică abordate de la an la an, sau de la un ciclu la altul. Aşa, de pildă, după prezentarea istoriei universale a dramei şi teatrului pe principalele personalităţi, în anii 1931—1932 (Eschil, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Goethe, Schiller, Victor Hugo, Gerhard Hauptmann, Ibsen, August Strindberg, Oscar Wilde, Frank Wedekind, Bernard Shaw, Maurice Maeterlinck, Anton Cehov şi drama rusească, Luigi Pirandello), *urmează, în anul 1933, înfăţişarea ei pe momentele fundamentale* (Drama magică, Teatrul bizantin, Teatrul iezuiţilor şi barocului, Teatrul rusesc, Teatrul japonez, Teatrul indian, Teatrul american — *în prima parte a anului ;* Teatrul latin şi influenţa lui, Comedia medievală, Teatrul Renaşterii italiene, Teatrul Olandez, Teatrul rococoului şi Marivaux — *în partea a doua a anului), pentru ca după aceasta Ion Marin Sadoveanu să se*

* I. M. Sadoveanu, *Articolul citat*, p. 101.

preocupe de : Motive de inspirație în drama universală *sau* Literatura comparată a dramei („Aulularia" lui Plaut, „Avarul" lui Molière, „Hagi Tudose" de Delavrancea ; Materialul lumii vechi, greco-romane, [la] Shakespeare, Racine și Alecsandri ; „Faust" la Goethe și Marlowe ; Gelozia : „Othello" de Shakespeare și „Magnificul încornorat" de Crommaelynk ; „Liga Tinerimii" de Ibsen și „Scrisoarea pierdută" de Caragiale ; Feeria : „Visul unei nopți de vară" de Shakespeare și „Clopotul scufundat" de Hauptmann ; Drama antiromantică : Jocul de satiri grecesc, kyogenul japonez și Bernard Shaw). *A urmat apoi, în stagiunea 1934—1935, ciclul :* Poeme dramatice („Furtuna" de Shakespeare ; „Peer Gynt" de Ibsen, „Faust", partea a II-a, de Goethe *etc.), în stagiunea 1935—1936, ciclul :* Piese istorice și legendare, *în stagiunea 1936—1937, ciclul :* Personaje teatrale *și așa mai departe pînă în 1940 (cînd conferințele experimentale au fost întrerupte din motive din afara voinței scriitorului), adîncindu-se și lărgindu-se continuu sferele de înfățișare a fenomenului analizat.*

Astfel ideea, de mare noutate pe plan mondial, de a derula în fața publicului întreaga istorie a dramei și teatrului universal, își găsește o adecvată formulă de prezentare, la fel de nouă și apreciată de specialiștii străini. E un moment important al dezvoltării școlii noastre teatrale, care ajunge — grație lui I. M. Sadoveanu — să atragă atenția pînă și oamenilor de teatru germani și sovietici cu vechi tradiții în domeniul „experimentelor". Unanima apreciere a mișcării teatrale românești avea să se manifeste, dealtfel, la puțină vreme (în 1938), prin alegerea reprezentantului ei de frunte, Ion Marin Sadoveanu, în funcția de președinte al Comitetului internațional de teatru.

*Impresionați atît de calitățile excepționale de orator ale lui I. M. Sadoveanu, cît și de originalitatea opiniilor sale asupra teatrului emise în cursul prelegerilor experimentale, contemporanii îi sugerează, de numeroase ori, în presă sau prin viu grai, să-și strîngă conferințele în volume. Ideea aceasta o împărtășește în cele din urmă și el *, admițînd să i se steno-*

---

* Două din anunțurile identificate de noi în presă sună astfel : „D. Ion Marin Sadoveanu, al cărui nume evocă pe cel al Sfîntului Francisc d'Assisi, va scoate în volum prelegerile sale asupra artei dramatice ținute la matineele experimentale ale Teatrului Național" (*Vremea*, an. VI, nr. 273, 29 ianuarie 1933, p. 7) ; I. M. Sadoveanu „va strînge încă în

grafieze expunerile. Grație acestui fapt sîntem în măsură astăzi să ne formăm măcar o palidă imagine despre ceea ce a însemnat arta oratorică a lui I. M. Sadoveanu în anii lui de vîrf, 1930—1940, cu care a încîntat zeci de mii de spectatori de cele mai deosebite vîrste și formații.

Totuși I. M. Sadoveanu nu va publica niciodată conferințele respective. Și asta deoarece exigențele sale nu se mai mulțumeau — după o parcurgere de asemenea proporții, întreprinsă ani de-a rîndul pe verticală și orizontală în cadrul fenomenului dramatic și teatral universal — cu simpla operă de popularizare. Aspirațiile sale tindeau, în jurul anului 1940, către realizarea unei cărți fundamentale, necesară în primul rînd specialiștilor. Volumul Drama și teatrul religios în Evul Mediu *sugerează din plin noile jaloane ale lucrării. Ele au fost receptate ca atare, la apariție, în 1942, și evidențiate cu tot girul unei voci ca aceea a lui Tudor Vianu (unul dintre puținii recenzenți ai cărții).* „Istoria universală a dramei și teatrului *— scria reputatul profesor — este văzută într-un plan vast, îmbrățișînd întreaga lor dezvoltare de la drama magică a primitivilor prin teatrul extraeuropean și prin acela elin și roman, prin drama medievală și prin aceea a Renașterii și Barocului, pînă la teatrul clasic al englezilor, francezilor și spaniolilor și pînă la manifestările din epoca noastră.*

După cum știm, nici literaturile străine nu posedă o astfel de sinteză atît de cuprinzătoare, îmbrățișînd un timp atît de lung [și care să se] concentreze mai mult asupra spectacolului decît asupra realizărilor literare corelative.

În cercetările d-lui Ion Marin Sadoveanu problemele tehnicii teatrale urmează să se îmbine cu cele ale istoriei literare și complexitatea acestui plan ar putea să ne intimideze, dacă nu ne-ar sta chezășie de pe acum substanțialul prim volum pe care-l avem în față [cum și] două mari și hotărîtoare premise ale cercetării: contactul direct cu izvoarele, chiar și cu cele mai rare și mai puțin cunoscute, din care nu o dată ni se dau frumoase versiuni românești; apoi cunoștința exactă a contro-

---

cursul acestui an în volum conferințele ținute în stagiunea trecută la Teatrul Național" (*Chemarea vremii,* seria a II-a, an XIV, nr. 1, 6 iunie 1940, p. 9).

verselor științei literare, printre care autorul se decide întotdeauna cu discernămînt și măsură.“ *

Din păcate însă, entuziasmele scriitorului privitoare la finalizarea Istoriei universale a dramei și teatrului *se opresc la publicarea volumului din 1942. Deși el anunță, pe coperta* Dramei și teatrului religios în Evul Mediu, *că vor mai apărea, în curînd, încă 5 fascicule ale lucrării* (Drama magică și Mimus, Drama și teatrul extraeuropean, Tragedia elină, Comedia elină și teatrul latin *și* Drama și teatrul profan în Evul Mediu), *din cîte cunoaștem autorul nu a mai întreprins nimic în acest sens, în afară de revizuirea fundamentală a conferinței* Drama și teatrul elisabetan, *pe scheletul căreia intenționa să clădească fascicula* Elisabetanii. *Dar și aici se oprește la jumătate, lăsînd lucrul neterminat. Prins în elaborarea romanului* Sfîrșit de veac în București, *I. M. Sadoveanu abandonează practic redactarea panoramei dedicată dramei și teatrului universal.*

Va reveni la proiect abia peste 14 ani, cînd va relua, tot la Teatrul Național din București (sala „Comedia“), în 1956, seria conferințelor experimentale, sub titlul : Teatrul — artă universală realistă. **

Va reface din nou, pe parcursul a 24 conferințe (eșalonate în stagiunile 1956—1957 și 1957—1958) întreaga evoluție a dramei și teatrului universal, de la Mimus și începuturile teatrului *și pînă la* Dramaturgia secolului XX.

Deși scriitorul înregistrează și de data aceasta un formidabil succes — consemnat cu migală în carnetele sale de însemnări zilnice — substanța conferințelor pare mai puțin consistentă, din punct de vedere științific, decît a „conferințelor experimentale“ ținute între 1931—1940. Faptul nu este, fără îndoială, lipsit de legătură cu planurile de elaborare a Istoriei universale a dramei și teatrului *(contractată încă din 1957, la E.S.P.L.A.), văzută acum într-o perspectivă mult mai modestă decît în perioada*

---

* Tudor Vianu : O *carte de teatru : „Istoria generală a dramei și teatrului“ de d. Ion Marin Sadoveanu,* în *Timpul,* an. VI, nr. 1742, 15 martie 1942, p. 2.

** Inițial urma ca I. M. Sadoveanu să-și împartă cinstea de a ține conferințele experimentale din stagiunea 1956—1957 cu Tudor Vianu și Ioan Massoff, care trebuiau să trateze temele : *Tragedia greacă* și *Shakespeare* (primul) și *Începuturile teatrului românesc* și *Dramaturgii români pînă la Alecsandri* (cel de al doilea). Pînă la urmă I. M. Sadoveanu ține toate cele 12 conferințe, înlocuind subiectele despre teatrul românesc, cu subiecte privitoare la evoluția dramei și teatrului universal.

1940—1942. Dealtfel, într-un interviu, I. M. Sadoveanu declară că proiectata panoramă s-ar intitula Scurtă istorie a dramei și teatrului universal* — *ceea ce ne elucidează deplin asupra proporțiilor, sferelor și caracterului ei. Dar nici în forma aceasta lucrarea nu vede lumina tiparului.*

I. M. Sadoveanu va mai parcurge încă o dată materialul istoriei universale a dramei și teatrului, de data aceasta la Televiziune în cadrul ciclului „Teatrul — artă realistă", ținut din 1962 (26 XI), pînă în 1964, cînd autorul se va stinge din viață. Deși redactează dinainte fiecare din cele zece conferințe, scriitorul vorbește liber în emisiune, încîntînd — prin calitățile sale oratorice și ideile transmise — milioanele de telespectatori. Conferențiarul atinge apogeul popularității sale. Însă omul de știință, care își înspăimîntase contemporanii cu proiectele grandioase ale Istoriei universale a dramei și teatrului, *nu se mai pronunță în nici un fel asupra lucrării socotită altădată drept opera sa fundamentală. Consimte tacit abandonarea ei. Moartea, survenită la 2 februarie 1964, pecetluiește definitiv eșecul acestei lucrări care putea fi unul din titlurile de glorie ale culturii române.*

*

După toate cele spuse, e limpede, credem, că o judecată de valoare asupra elementelor rămase din vastul edificiu proiectat de Ion Marin Sadoveanu este deosebit de dificilă. Dificilă nu atît în absolut — în perspectiva căruia orice lucru este posibil —, ci în condițiile cu totul speciale ale modului în care ni se înfățișează materialele Istoriei universale a dramei și teatrului. *Și asta deoarece stenodactilograma conferințelor experimentale ajunse pînă la noi (în proporție de cca 1/3 din numărul total) nu reprezintă textul însuși al panoramei, altfel gîndit și finalizat în* Drama și teatrul religios în Evul Mediu — *singurul punct de reper ce ne stă la dispoziție.*

Între textul volumului și cel al prelegerilor e o distanță considerabilă de informație, de adîncire a fenomenului analizat, de exprimare a opiniei și mai ales de acuratețe stilistică.

Și totuși, chiar în forma aceasta, de expuneri orale, nerevizuite decît pe alocuri de autor, conferințele experimentale re-

* Ion Marin Sadoveanu, *Șantier 1960*, în *Gazeta literară*, an. VII, nr. 1, 1 ianuarie 1960, p. 6.

levă unele aspecte interesante ale gîndirii și manifestării lui Ion Marin Sadoveanu. Iată de ce nu vom pierde prilejul de a pătrunde în substanța lor, încercînd să surprindem — pe baza stenodactilogramelor disparate, ce s-au păstrat — viziunea scriitorului asupra evoluției fenomenului dramatic și teatral universal, precum și specificul înfățișării materialului în cadrul prelegerilor respective. Ne vom apropia, astfel, mai mult de înțelegerea unui aspect fundamental al activității lui Ion Marin Sadoveanu.

Fără îndoială, esența concepției lui Ion Marin Sadoveanu despre teatru este sugerată de chiar titulatura cronicii dramatice „Drama și Teatrul" pe care el o ține, începînd din 1922, în Gîndirea *(iar mai apoi, din 1941, în :* Timpul, Viața, Națiunea *și* Universul*), relevîndu-ni-se din însuși articolul cu care debutează această rubrică în paginile revistei* Gîndirea *.

În ceea ce îndeobște este numit prin noțiunea de : „teatru", scriitorul distinge două laturi net deosebite (ca origine, mod de evoluție și manifestare), și anume : drama *— adică poezia dramatică, opera creată de dramaturg — și* teatrul, *jocul actorilor completat cu întregul complex de mijloace tehnice prin care textul prinde viață în fața spectatorilor. Componente obligatorii ale spectacolului teatral, cele două elemente sînt văzute de Ion Marin Sadoveanu într-un permanent dezacord, reușind să se armonizeze doar în cîteva momente — care sînt, tocmai de aceea, și momentele de vîrf ale evoluției teatrului universal : Tragedia greacă, Commedia dell'Arte, Teatrul elisabetan, Teatrul spaniol din vremea lui Lope de Vega și Calderón, în sfîrșit Teatrul francez din timpul lui Molière. Sînt „stații" fericite, în care liniile dramei și ale teatrului se unesc de obicei sub mîna unor mari creatori, ei înșiși autori și actori (Eschil, soții Andreini, Shakespeare, Molière). Asemenea înfloriri ale artei dramatice și teatrale — sub zodia cărora au fost izvodite marile capodopere ** — sînt condiționate, în viziunea scriitorului, în*

* *Drama și Teatrul. Prologul,* în *Gîndirea,* an. II, nr. 9, 5 dec. 1922, p. 88—89.

** În prefața la volumul *Dramă și teatru,* Ion Marin Sadoveanu găsea poate una din cele mai frumoase imagini ale capodoperelor : „De-ar putea priveliștea aceasta [a dramei și teatrului schițată în volum] să lămurească o singură idee tinerelor generații, scopul meu ar fi atins : de s-ar putea ști că aci, temeliile se aruncă după legi severe, de neînvins, dar că săgețile turlelor rămîn ca ace subțiri care străpung visul și se înfrățesc cu nourii."

afara altor cauze, de raportul viu creat între scenă și sală, de înaltul nivel de pregătire teatrală al publicului (caz tipic: teatrul elisabetan sau teatrul spaniol de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII). În afara acestor „stații", echilibrarea celor două elemente este aproximativă, spectacolul fiind dominat, de la o epocă la alta, în funcție de talentele scriitoricești sau actoricești, cînd de dramă, cînd de teatru.

Și fiindcă a venit vorba de „condiționarea" dramei și teatrului, e necesar să arătăm că Ion Marin Sadoveanu a privit întotdeauna evoluția fenomenului universal într-o strînsă corelație cu întreg complexul de condiții sociale, politice, economice și culturale — cu mult înainte ca faptul să devină un consens unanim în cercetările științifice. Prelegerile sale cuprind ca un punct esențial fixarea coordonatelor epocii, schițarea a ceea ce autorul numește „cadrul social", pe fundalul căruia a apărut și s-a dezvoltat fenomenul analizat. Numai că — și aici intervine viziunea sa specifică — scriitorul nu pune decît rareori în dependență directă evoluția dramei și teatrului universal de factorii menționați, ci se folosește în genere de un mediator, care este, în cazul de față, „stilul epocii", sau „stilul de viață", cu alte cuvinte dominanta stilistică. Eforturile sale de identificare a diverselor stiluri — în măsură a ne releva un aplicat filozof al culturii — ajung să devină o preocupare în sine, datorită căreia scriitorul ne-a lăsat cîteva conferințe și articole interesante, în special despre Baroc și Rococo.

Cu o mare putere de discernămînt, Ion Marin Sadoveanu își dă însă seama că punctul său de vedere privitor la dependența fenomenului teatral de condițiile sociale nu trebuie absolutizat, întrucît evoluția teatrului — ca a oricărei arte, de altfel, — nu este impulsionată numai de factori exteriori, ci într-o însemnată măsură și de factorii interni. Legat de societate, teatrul își are o anume autonomie proprie, hotărîtoare destinului său.

Înțelegerea acestei duble condiționări îl face pe Ion Marin Sadoveanu să ajungă la enunțarea unui punct de vedere verificat de întreaga evoluție a fenomenului. El afirmă, astfel, că genurile solemne (tragedia, drama liturgică etc.), impuse și susținute de anume împrejurări istorice — deci de cauze din afara fenomenului teatral ca atare — sînt înlăturate treptat de penetrația mimusului (filonul de bază al teatrului dintotdeauna) în însăși substanța lor poetică și mai ales interpretativă. De-

monstrația e făcută convingător în Drama și teatrul religios în Evul Mediu, *dar este reluată în numeroase alte conferințe și articole.*

Mimusul — adică arta „de a observa, a imita, a transcrie tridimensional, și de multe ori a judeca viața, artă în care partea observatorului se confundă, în începuturi, cu aceea a actorului, rămînînd apoi, în forme evoluate, elementul specific de creație scriitoricească pe care se întemeiază și îl folosește actorul" * *— capătă în viziunea lui Ion Marin Sadoveanu valoarea unui element universal de reducție și totodată de fecundare a dramei și teatrului. Neprețuit filon de aur, el șerpuiește de la originile cele mai îndepărtate pînă în zilele noastre, susținînd fenomenul teatral — ca o adevărată „șiră spinală" — pe linia unei „arte realiste".*

Împreună cu mimusul, drama magică constituie cel de-al doilea filon de bază, fecundativ, al dramei și teatrului universal. În forme vizibile sau mai puțin vizibile, scriitorul îi descoperă formele pe tot parcursul evoluției fenomenului dramatic și teatral, și în special în opera marilor creatori: Shakespeare, Goethe, Ibsen, Strindberg etc. Mai ales punerea în evidență a rolului dramei magice în cadrul teatrului modern, cît și luminarea originilor ei prin apelarea la tradițiile folclorice românești, a fost afirmată în toate împrejurările de către Ion Marin Sadoveanu drept elementul cel mai original al panoramei sale. **

Imaginînd drama și teatrul universal ca un imens edificiu, în care mimusul și drama magică joacă rolul unor puternice grinzi, era inevitabil ca I. M. Sadoveanu să indice și pilonii de susținere. Aceștia sînt, evident, marii creatori recunoscuți ai

---

* *Călătoria mimusului,* textul conferinței de la Televiziune (Arhiva Ion Marin Sadoveanu, mapa III, mss. 23 a).

** Iată două din mărturisirile sale mai importante: „De pe urma acestor conferințe va ieși o *Istorie generală a teatrului,* construită pe un plan care îmi aparține și în care va juca un mare rol drama magică, exemplificată mai ales cu lucruri culese din viața sufletească a poporului nostru" (Jack Berariu, *În vizită la Ion Marin Sadoveanu,* în *Rampa,* an. XVIII, nr. 5338, 28 octombrie 1935, p. 3); *Istoria universală a dramei și teatrului* „va fi o lucrare în cel puțin trei volume, mari, ilustrată, fenomenele dramă și teatru fiind permanent încadrate în istoria culturii și aducînd teorii, fapte și exemple aproape inedite din folclorul românesc, pentru capitolul «dramei magice» încă atît de nebulos pentru teoreticienii apuseni" („11 martie 1937", Biblioteca Centrală de Stat, mss. nr. 13833).

genului. Între ei însă scriitorul îi preferă pe: Eschil, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen, în opera cărora surprinde nu numai un exemplu de artă, dar și un model de viață. Căci, se cuvine a fi relevat, acest rafinat teoretician și istoric al teatrului, care afirmă valoarea estetică drept supremul criteriu de apreciere, deplîngînd neînțelegerea unor contemporani — fie ei și de dimensiunile lui Goethe — față de anumite opere de mare importanță artistică, nu pierde niciodată din vedere, în ierarhizările sale valorice, faptul că o operă sau o personalitate constituie sau nu pentru spectator și cititor un „model și un îndreptar de viață". Un asemenea punct de vedere (statornic implicat în expunerile și exegezele scriitorului) în perspectiva căruia teatrul este înnobilat cu funcția de călăuzitor și educator al șirurilor de generații, face ca panorama lui Ion Marin Sadoveanu (atît cît ne-a rămas) să fie mai mult decît o carte de strictă specialitate. Ea este o carte de învățătură, în accepțiunea veche a cuvîntului, din care răzbate dorința impunerii unui ideal suprem de existență, acela prefigurat în viața și opera lui Goethe. Faptul acesta se accentuează cu trecerea timpului, încît conferințele experimentale de după 1944 sau numeroasele conferințe comandate de diversele instituții de cultură constituie pentru Ion Marin Sadoveanu un bun prilej de a trezi interesul auditoriului față de marile capodopere ale umanității tocmai pe linia enunțată, a modelului de viață oferit. Savantele sale prelegeri ne invită, astfel, cu trecerea timpului, tot mai stăruitor spre o înaltă conduită etică, dîndu-ne exemplul creațiilor și personalităților ilustre din galeria dramei și teatrului universal.*

Desigur, faptele evidențiate anterior nu reprezintă decît cîteva din aspectele specifice ale viziunii lui Ion Marin Sadoveanu asupra evoluției universale a dramei și teatrului. Cel care va parcurge cu atenție conferințele, studiile și articolele sale va descoperi la fiecare pas opinii și analize, în măsură să întregească mereu noutatea contribuției autorului în acest domeniu; își va da seama că nu există operă, personalitate sau moment din istoria dramei și teatrului abordate de el, care să nu fie repuse într-o nouă lumină, în stare să suscite interesul și sensibilitatea omului modern. Așa de pildă — spre a cita

* Vezi cazul nereceptivității acestuia față de piesa *Urciorul sfărîmat* de Kleist.

unul din multele exemple ce ar putea fi aduse în discuție — autorul nu stăruie, în cazul lui Lope de Vega, asupra dramaturgului (greu de înțeles astăzi la adevărata lui valoare după diversele piese sau autos-sacramentale), ci își clădește întreaga conferință pe evidențierea însemnătății scrierilor sale teoretice, în genere neglijate, care devansează cu peste două secole „manifestul romantismului" elaborat de Victor Hugo. E un prilej totodată de a-i ironiza pe specialiștii contemporani lui, care nu coboară dincolo de hotarul secolului al XIX-lea cînd discută izvoarele mișcării romantice.

Cît privește modul de înfățișare a materialului în cadrul conferințelor experimentale, el este puternic influențat de circumstanțele sălii și ale publicului în fața căruia sînt ținute. De la primele și pînă la ultimele cuvinte se simte dorința scriitorului de a interesa auditoriul, de a-l face să participe sufletește la faptele înfățișate.

Gestul, mimica, patosul, care nu se mai păstrează în cadrul stenodactilogramelor, sînt totuși de bănuit în anume întorsături ale frazelor, în acele repetiții supărătoare la lectură, în salturile nejustificate logic de la o idee la alta etc.

E o mare diferență între textele scrise și textele acestor conferințe! Și asta datorită în primul rînd faptului că Ion Marin Sadoveanu își presară expunerea cu numeroase mărturisiri cu caracter autobiografic, cu impresii de călătorie, sau cu evocări ale unor mari personalități de actori, regizori sau scriitori pe care i-a cunoscut în desele sale voiajuri europene. Apoi, datorită faptului că — din aceeași dorință de a-și face expunerea cît mai agreabilă — scriitorul se lasă furat de un anume anecdotic, pe care îl cultivă oarecum programatic. În sfîrșit, datorită oralității stilului și extinderii unor părți ale conferinței din necesitatea de a explica mai pe îndelete fragmentele oferite drept exemplificări în încheierea matineelor duminicale.***

* Procedînd astfel, Ion Marin Sadoveanu se situa pe linia ciclului de conferințe ținute la Radio, prin anii 1930—1932, intitulat „Viața anecdotică a oamenilor celebri".

** Uneori faptul este explicitat ca atare în cuprinsul prelegerii : „Ne îngăduim, așadar, astăzi — rostește Ion Marin Sadoveanu în cursul conferinței dedicată *Dramei și teatrului elisabetan* —, pentru exemplificarea acestei conferințe și pentru satisfacerea curiozității dumneavoastră, să vă dăm un *Faust* cu totul nou, cu totul de alt stil [cel al lui

Desfășurarea expunerilor — liberă în principiu, de la un subiect la altul — urmează, practic, un același ritual, indiferent de temă și împrejurările susținerii. Se schițează, la început, fundalul social al epocii, se trece apoi la punctarea vieții scriitorului analizat, cu evidențierea în principal a acelor fapte care luminează creația, după care urmează înfățișarea operei, încheindu-se totul cu fireștile concluzii. După cum se vede, conferențiarul structurează prelegerile pe schema unor micromonografii — ale scriitorilor, ale operelor, sau ale temelor abordate. Cu toate acestea însă, conferințele dedicate unor acelorași dramaturgi sau opere, de la o epocă la alta, nu seamănă deloc între ele, putînd sta alături fără pericolul excluderii reciproce. În afara unor date obligatorii, la care autorul este nevoit să se refere, altele sînt considerațiile și accentele puse, alta este viziunea de ansamblu asupra personalității respective.

Aflat într-o continuă efervescență asociativă, Ion Marin Sadoveanu găsește de fiecare dată noi legături de făcut, descoperă noi semnificații și frumuseți artistice ; și asta chiar între data întocmirii planului conferinței și expunerea însăși.

Conferențiarul își face o adevărată metodă din a circumscrie specificul contribuției diverselor personalități sau opere printr-o largă comparare cu creatorii sau scrierile înrudite din alte literaturi, afirmîndu-se astfel ca unul dintre marii noștri comparatiști, pe linia comparatismului științific, profesat de Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu. E una dintre surprizele cele mai plăcute pe care parcurgerea conferințelor experimentale i-o oferă cercetătorului. Cu excepția lui Nicolae Iorga și G. Călinescu la nici unul dintre comparatiștii români asociația nu este mai firească — pe cît de surprinzătoare — mai promptă și revelatorie.

Înscris organic în actul gîndirii și rostirii sale, comparatismul dă conferințelor poate caratele cele mai prețioase. El face ca scriitorul să judece în permanență, așa cum rar se întîmplă, fenomenul dramatic și teatral în complexa sa intercondiționare, pe orizontală și mai ales pe verticală. Obișnuința trecerii de la o epocă și literatură la alta îl fac pe Ion Marin Sadoveanu să surprindă cu ușurință asemănările și deosebirile dintre stilu-

---

Marlowe] — ceea ce m-a făcut să insist puțin în explicarea acestei piese, ca să vă fie înțelegerea mai lesnicioasă pentru ceea ce aveți să vedeți" (Arh. I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 26, f. 13).

rile de cultură şi chiar dintre diversele civilizaţii, sugerîndu-ne deschideri uluitoare. Este îndeosebi cazul paralelismului pe care scriitorul îl observă între Tragedia elină, Teatrul liric japonez şi Drama wagneriană corelată cu opera lui Bernard Shaw (în conferinţa : Chipul dramatic a trei civilizaţii. Romantic şi anti-romantic).

Graţie acestei metode, — din utilizarea căreia a avut de cîştigat în dese rînduri şi teatrul românesc (plasat, astfel, pe orbita marilor valori universale) — panorama lui Ion Marin Sadoveanu se anunţa drept o operă la înălţimea celor mai înalte exigenţe mondiale. E un prilej în plus de a-i regreta nefinalizarea.

I. OPRIŞAN

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Ediţia de faţă îşi propune să reconstituie — în lumina schiţelor de plan, a notelor şi mărturisirilor autorului, din diverse materiale exegetice rămase de la Ion Marin Sadoveanu — Istoria universală a dramei şi teatrului, *operă la care ilustrul om de cultură a lucrat din 1924 pînă la sfîrşitul vieţii sale, fără a reuşi, din păcate, s-o finalizeze.*

Desigur, lucrul nu este deloc uşor, iar rezultatul — o palidă imagine a ceea ce ar fi trebuit să fie această panoramă a dramei şi teatrului universal de la origini şi pînă în prezent, dacă ea ar fi beneficiat de elaborarea efectivă a scriitorului. Drept mărturie ne stă volumul Drama şi teatrul religios în Evul Mediu — *singura fasciculă publicată din cele 30—40 cîte trebuiau să alcătuiască întreaga lucrare, unică în felul ei prin dimensiuni şi modul de abordare al fenomenului dramatic şi teatral mondial.*

Dacă am îmbrăţişat, totuşi, ideea clădirii din fragmentele păstrate a Istoriei universale a dramei şi teatrului, *a fost pentru că ni s-a părut cea mai fericită soluţie de organizare a materialului, aşa de divers ca structură şi finisaj. Căci, nu trebuie să se uite, prezenta ediţie reuneşte alături de capitole efective ale proiectatei panorame — unele deja redactate în formă cvasidefinitivă, cum ar fi :* Drama şi teatrul elisabetan —, *studii cu independenţă de sine stătătoare, articole ocazionale, prilejuite în genere de diverse aniversări, cronici dra-*

matice, manuscrise și mai ales conferințe (ținute la Radio, la Televiziune, pe scena Teatrului Național, la S.R.S.C.), ale căror stenodactilograme, de cele mai multe ori, nu au fost revizuite și îmbunătățite de autor. Pentru a aduce la o cît de cîtă unitate acest imens material — reprodus în volumele de față selectiv — și a-l face să slujească ideea directoare ce stă la baza ediției, am procedat după cum urmează :

— am acordat prioritate acelora dintre studii, conferințe, articole, care sînt capitole propriu-zise ale Istoriei universale a dramei și teatrului *sau se suprapun (prin subiect și conținut) capitolelor proiectate de Ion Marin Sadoveanu. Din cauza lipsei de spațiu și mai ales a faptului că a fost de curînd reeditat, nu am mai inclus însă în antologia de față capitolul* Drama și teatrul religios în Evul Mediu, *dar am marcat momentul printr-o conferință rezumativă a autorului ;*

— am desprins din diverse articole sau conferințe fragmente reprezentative despre anume momente sau personalități din istoria universală a dramei și teatrului ;

— cînd nu am avut la dispoziție studii sau conferințe care să acopere anume capitole, am recurs la cronici dramatice, pe care, însă, le-am reprodus, ori de cîte ori a fost posibil, fără comentariile de circumstanță privitoare la punerea în scenă a respectivelor piese și la jocul actorilor (procedînd astfel, nu am făcut decît să urmăm indicațiile autorului din prefața la volumul : Dramă și teatru. Studii și cronici, *„Biblioteca Semănătorul", Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1926, p. 5) ;*

— am selectat, de asemenea — în cazul unora dintre marile personalități ale dramei universale — pe lîngă conferințele speciale dedicate prezentării contribuției lor, și unele cronici dramatice, spre a marca importanța acestora, căutînd, astfel, să oferim cititorului nu o simplă înșiruire de articole, conferințe etc., ci o panoramă structurată în funcție de valoarea reală a diverselor personalități și momente care o alcătuiesc ;

— textele au fost orînduite conform proiectelor lui Ion Marin Sadoveanu privitoare la alcătuirea Istoriei universale a dramei și teatrului, *de la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea. După acest moment, lipsind indicațiile speciale ale autorului — afară, desigur, de stratificările propuse de el în*

diverse conferințe sau articole cu referință la secolele al XIX-lea și al XX-lea (și bineînțeles în afară de structura ciclurilor de conferințe experimentale, cunoscută, în parte, din presă) —, am recurs la criteriul cronologic (luînd ca punct de pornire data nașterii autorilor prezentați). Dealtfel, în această perioadă, însuși Ion Marin Sadoveanu înfățișează istoria universală a dramei și teatrului pe personalități, și nu pe momente, cum o făcuse pînă la răscrucea veacului al XVIII-lea cu al XIX-lea. Singur teatrul francez beneficiază de o tratare specială pe toată întinderea secolului al XIX-lea. Pentru primul volum am utilizat, spre a marca diversele capitole, o bună parte din titlurile fasciculelor anunțate de I. M. Sadoveanu pe coperta volumului Drama și teatrul religios în Evul Mediu. În cadrul fiecărui capitol am dispus materialul în funcție de două criterii : 1) cel cronologic (luînd ca bază data publicării — pentru articole, studii și cronici —, și data susținerii — pentru prelegeri și conferințe), și 2) acela al conținutului, în sensul că studiile și conferințele care se referă la o întreagă perioadă sau la ansamblul creației unei personalități au trecut, automat, înaintea articolelor, cronicilor și conferințelor cu caracter mai limitat (înfățișarea unor aspecte, analiza unor opere etc.).

În ce privește stabilirea textului, ne-am folosit, în linii mari, de aceleași principii care stau și la baza seriei de Scrieri din opera lui I. M. Sadoveanu, publicată la Editura „Minerva". Am transcris întreg materialul aplicînd normele ortografice în vigoare, corijînd greșelile evidente (de tipar sau de dactilografiere), îndreptînd acordurile necorecte, unificînd pronunțarea și transcrierea diferitelor cuvinte în funcție de însăși evoluția atitudinii scriitorului (sunt trece la sînt, personagii, peisagii, corsagii etc. devin : personaje, peisaje, corsaje ; populațiuni, variațiuni, creațiuni etc. cunosc forma : populații, variații, creații ș.a.m.d.). Am pus, de asemenea, de acord modul de scriere al veacurilor (peste tot cu cifre romane), al titlurilor de opere (cursive), al citatelor în limbi străine (cursive), al numelor de persoane, personaje și locuri (litere obișnuite), al trimiterilor în subsol (steluță), specificînd cînd aparțin autorului : (n.a.) și cînd aparțin editorului : (n.e.).

Nu am făcut specificarea respectivă în cazul notelor privitoare la stabilirea textului, care aparţin numai editorului.

Datorită însă faptului că ediţia de faţă reproduce un lot însemnat din conferinţele lui I. M. Sadoveanu, care s-au păstrat într-o formă nedefinitivată pentru tipar, editorul a trebuit să facă faţă unor sarcini, care, în genere, nu se pun în cazul textelor publicate, sau al manuscriselor finite.

Luînd ca model transformările operate de I. M. Sadoveanu în cadrul conferinţei Drama şi teatrul elisabetan *— singura care lasă o aproximativă idee despre modul în care intenţiona scriitorul să îmbunătăţească textul prelegerilor experimentale —, am eliminat apelativele : „Dragi ascultători", „Stimaţi tovarăşi", „Doamnelor şi domnilor" etc., pur formale şi incidental introduse în text (păstrîndu-le numai atunci cînd sînt absolut necesare) ; am înlăturat specificările stenodactilografului privitoare la reacţia publicului : „aplauze", „aplauze puternice" ; am evitat repetiţiile, fireşti într-o expunere orală, marcînd lipsa lor, prin : [...] — repetiţii pe care însuşi scriitorul le-a eliminat în conferinţele revizuite ; prin acelaşi procedeu, am omis referinţele scriitorului la precedentele şi viitoarele conferinţe, care, fie că nu s-au păstrat, fie că nu au fost incluse în prezenta ediţie, precum şi aluziile la fragmentele care se vor reprezenta pe scenă sau la televizor, ca exemplificări.*

Pornind de la ideea că stenodactilograful nu a surprins întotdeauna ritmul real al frazei, am redispus semnele de punctuaţie (virgulă, punct şi virgulă, paranteze orizontale şi paranteze normale, puncte etc.) spre a face textul inteligibil. Din aceeaşi dorinţă am transferat, în cîteva cazuri, explicaţiile prea lungi ale autorului în subsol, ca note. Cînd nu s-a putut realiza acest lucru numai prin asemenea artificii, am introdus între croşete diverse cuvinte sau grupuri de cuvinte menite a da înţeles propoziţiunilor lipsite, nu o dată, chiar de predicat. Alteori am înlocuit unele expresii nefericite, sau cuvinte, desigur, greşit percepute de stenodactilograf, cu vocabulele pe care le-am considerat mai îndreptăţite. Orice modificare a fost însă notată în subsol. Am întregit, fără a specifica, cuvintele prescurtate, întrucît operaţia respectivă a fost făcută din pura comoditate a stenodactilografului.

Întrucît stenodactilograful nu a transcris întotdeauna citatele reproduse de autor în timpul expunerilor sale — marcînd doar momentul prin specificări de felul : „citeşte", „continuă să ci-

tească", „urmează scena...", sau prin primele cuvinte rostite de conferențiar — am completat, unde a fost posibil, între croșete, textul cu fragmentele care ni s-au părut adecvate, precum și cu numele și titlurile neînțelese de stenodactilograf. De asemenea am verificat cele mai multe dintre citate, nume și titluri după notele făcute de autor în vederea ținerii conferințelor respective. Pornind însă de la consemnarea scriitorului făcută pe stenodactilograma conferinței Teatrul veacului al XVIII-lea : „Esențială. *Bună. Completată face un întreg capitol. De controlat și verificat sursele", am controlat izvoarele care ne-au fost accesibile (pe cît posibil după acele volume care i-au stat la îndemînă însuși scriitorului), punînd, în cazul în care traducerea românească diferă, citatele între croșete. Am controlat numele autorilor, ale operelor și ale personajelor, după surse autorizate, unificîndu-le, în cazul în care scriitorul folosește la date diferite alte variante grafice. Totuși, uneori, au fost păstrate anume particularități de transcriere a onomasticilor (scritori, personaje), unde se vădește tendința autorului de a opta pentru norma fonetică (ex : Hroswitha pentru Hroswith ; Baltazar pentru Balthazar ; Belimperia pentru Bellimperia etc.).*

Prin toate acestea am încercat să facem textul cît mai accesibil cititorului și să înfățișăm Istoria universală a dramei și teatrului *cît mai apropiată de modul în care a conceput-o însuși autorul. Redăm, astfel, culturii române una din contribuțiile cu drept de referință în domeniul istoriei universale a dramei și teatrului.*

I. OPRIȘAN

Drama magică și Mimus

CU SIR JAMES FRAZER, PE URMELE DRAMEI

Cu mult înainte de domnia religiilor — care au desfăşurat-o din Antichitate şi pînă în Evul Mediu — drama a existat sub forma embrionară a cîtorva gesturi rituale, corespunzînd unei epoci de credinţe primitive. E vorba de drama magică, mai recentă decît pictura magică, sprijinindu-se totuşi pe aceeaşi metodă.

Reprezentările grafice, din acest cerc de idei, urcă pînă la primele luminişuri ale existenţei omului pe pămînt. Astfel, toată pictura cavernelor, în majoritatea cazurilor reprezentînd animale ierbivore — zimbri şi cerbi, hrana clanurilor — are la bază, într-o foarte mare proporţie, pe lîngă instinctele imitaţiei şi ale împodobirii, o idee mistică de evocare prin desen şi sculptură (pe oase de ren), a tuturor animalelor folositoare. Şi toate acestea „în virtutea unui principiu de fizică sălbatecă şi anume că un spirit, sau un animal, poate să fie constrîns să se abată prin locurile care poartă reprezentarea trupului său. Era o soluţie dată preocupării de a asigura prin practici magice, multiplicarea vînatului, de a cărui abundenţă ţinea existenţa clanului şi a tribului" (S. Reinach : *Cultes, Mythes et Religions*, vol. I).

Ideea aceasta, a magiei simpatice — a cărei structură nu o putem analiza aci — se întinde atotstăpînitoare pînă la organizarea disciplinelor religioase, care o învăluiesc, dar nu reuşesc să o înfrîngă. Ba, ceva mai mult : ea străbate pînă la noi,

făcînd să supravieţuiască, în anumite practici populare tocmai acele rudimente ale dramei magice, disparate, a căror origine, trebuie căutată mult în urmă.

Vînătorii şi pescarii cavernelor, din magia aceasta simpatică, au practicat mai ales plastica. Se bănuiesc numai, la ei, cîteva cuvinte de invocaţie.

Danţul, cîntecul şi gestul magic — drama magică, într-un cuvînt — aveau să apară mai tîrziu ca apanajul primilor agricultori.

În formidabila geografie de moravuri şi credinţe a învăţatului James Frazer *, printre paşii întretăiaţi ai tuturor neamurilor pămîntului, urmele dramei acesteia rudimentare se pot urmări.

Ne propunem să le întovărăşim o clipă.

Aminteam cîndva, [...] de cîteva piese bine cunoscute care sînt clădite fie din închipuire, fie din neîndurate analize sufleteşti şi proiectate pe acest fundal de misticism popular, al dramei magice păstrate inconştient de obiceiuri.

Să pomenim de : *Visul unei nopţi de vară* a lui Shakespeare şi de *Domnişoara Iulia* a lui Strindberg. Să le reînsemnăm ritmul. Amintirea fiecăruia va putea, astfel, pe fiecare dintre ele, să le ducă pe firul tors pînă la caier ; acolo abia va putea vedea pînă în ce adîncuri le străbat rădăcinile.

În *Visul...* lui Shakespeare, se desface sufletul pădurii : e un iureş.

În *Domnişoara Iulia* a lui Strindberg, se sfărîmă o fiinţă : sînt demoni. Amîndouă se petrec în Noaptea sfîntului Ion (apusean) — deci în primăvară tîrzie...

Sărbătorile culturilor silvestre şi agrare s-au risipit pe ani, întotdeauna şi pretutindeni, în pasul reînvierii şi morţii vegetaţiei. De la gestul braţului care aruncă sămînţa în ogorul sfînt, plin de făgăduieli şi pînă la gestul braţului care strînge ultimul snop de grîu, o ideologie primitivă a căutat să întindă prin orice mijloc, o putere care să asigure omului fericirea şi belşugul, după voinţa sa. Sînt cîteva idei, care se regăsesc în toate aceste sărbători, fie că s-ar numi ateniene : *Anthesterii,* fie romane : *Saturnale,* fie babilonice : *Sacaee.*

Majoritatea lor însă corespunde reînvierii vegetaţiei. Popoarele creştine, care le-au moştenit, le-au strîns într-o epocă

---

* J. Frazer : *Le Rameau d'or* (n.a.).

incertă care se leagă atît ca anotimp, cît şi ca prescripţii de sărbătorile religioase ale primăverii creştine : Paştele. În mijeala primăverii, înaintemergătoare sărbătorilor pascale, Carnavalul rezumă aproape el singur — deşi mai sînt şi sărbători de vară, sfîntul Ioan, şi altele mai în toamnă — toată supravieţuirea dramei magice.

Amănunţindu-l, găsim în ele multe din ideile generale ale vechilor concepţii. Mai întîi danţurile : sînt făcute cu credinţa (aceeaşi idee de magie simpatică) anumită, că spicul va creşte cu atît mai mare, cu cît săritura va fi mai înaltă. În Germania se sare şi se strigă : „Creşte in şi creşte grîu !" E, fireşte, forma cea mai simplă, danţul acesta din drama de mai tîrziu.

În sărbătoarea propriu-zisă a Carnavalului însă, alături de această cutumă agricolă, tot alaiul şi jocul se leagă şi de o altă idee, şi anume că de sănătatea regelui (la triburile primitive), care e şi zeu şi vrăjitor, atîrnă regularitatea şi belşugul recoltelor şi fericirea poporului. Deci, cînd regele e tînăr şi în putere nici o grijă. Însă de îndată ce îmbătrîneşte, el trebuie omorît (cu vremea omorul acesta ritual a trecut asupra altora din preajma regelui). Astfel încît, la sărbătorile anuale — măsurate după mersul vegetaţiei — regele ales trebuia şi el omorît (ales de sclavi, căci în timpul sărbătorilor se interverteau ordinile sociale). În armata romană s-a păstrat acest obicei sîngeros pînă la 303 d.Ch. la legiunile tăbărîte, aci la noi, pe valea Dunării.

Păpuşile uriaşe, ce se poartă astăzi în carnavalurile apusene, sînt simbolurile acestor regi vechi, omorîţi în virtutea unei idei de magie simpatică : uriaşii Jan şi Mieke la Bruxelles, Druon şi Antigon la Anvers, Gilles la Mons, Gog şi Magog la Londra, Zigantiaki în ţările basce, regina Caresma la Madrid, Ursul în Moravia, moşul Carnaval la Nisa... *(A. Moret)*. Trupurile lor, de paie sau de mucava, se rup apoi, se ard, sau se aruncă în apă... Astfel cu bucăţi din ei sau cu cenuşa lor se însămînţează ogoarele cu gîndul că „bătrînul anului acestuia" şi-a trecut puterea divină şi regeneratoare în brazdele noi. În aceeaşi ordine de idei se procedează şi la operaţia inversă : ultimul snop cules de pe cîmp se udă cu apă şi se joacă, fiind credinţa că în el s-a refugiat spiritul cîmpului, „sufletul bătrînului", şi că va sta acolo pînă la primăvară (obicei practicat şi la noi, mai ales în Transilvania, atît de către români, cît şi de saşi).

Drama magică însă, bine închegată, sub formă de adevărate scene dialogate, jucată în cîmp sau în sat la redeșteptarea vegetației, după somnul hibernal se cunoaște și astăzi în Germania, în Palatinat și mai ales în Bavaria. Iată după Frazer, scena aceasta :

Doi flăcăi, îmbrăcați unul ca Vară, celălalt ca Iarnă, se iau la luptă. Vară are straie verzi, de frunze și poartă în mînă o ramură înflorită ; Iarnă e înfășurat în blană, poartă căciulă și o lopată de curățat omătul. Fiecare duce după el un alai de prieteni. La sfîrșitul luptei, Vară îl biruie pe Iarnă și îl alungă. Iată și dialogul :

„VARĂ :

Verzi, cît bate ochiul, numai verzi sînt cîmpiile, pretutindeni, pe unde trec și în iarbă cosașii muncesc de zor.

IARNĂ :

Albe, cît bate ochiul, numai albe sînt cîmpiile, pretutindeni, pe unde trec și pe zăpadă săniile alunecă șuierînd.

VARĂ :

Mă voi sui în pomul în care lucesc cireșile roșii. Și Iarnă va rămîne sub pom.

IARNĂ :

Ba mă voi sui cu tine în cireșul cel mare,
iar crengile lui vor aprinde focul prin case.

VARĂ :

Iarnă, de ce ești atît de ticăloasă,
că faci să le ia dracul pe babe ! ?

IARNĂ :

Așa se-ncălzesc și se-nmoaie babele.
Lasă-le să urle și să se bocească.

VARĂ :

Sînt Vara cea strălucitoare —
eu gonesc Iarna departe, departe.

IARNĂ :

Sînt Iarna cea bine îmblănită —
eu gonesc vara peste codru și cîmpii.

VARĂ :

Un cuvînt să nu mai spui, că te-am şi gonit —
şi pentru totdeauna din ţinuturile Verii.

IARNĂ :

Of, Vară lăudăroasă şi fudulă,
nu eşti vrednică să duci nici o găină-n spinare !

VARĂ :

Iarnă nu-ţi mai pot îndura croncănitul !
Şi nu mai stau pe gînduri ; te voi goni cu picioare
şi pumni..."

Bătaia începe. Vară goneşte pe Iarnă. Dar în curînd cel învins vine şi umilit şi mofluz :

„Vară, dragă Vară, îţi sînt rob
căci tu-mi eşti stăpînă iar eu sînt sluga ta."

Şi Vară răspunde :

„Uite un gînd de seamă, şi vrednice păreri
că eu ţi-aş fi stăpînă şi tu doar roaba mea !
Hai, vino-ncoace, Iarnă dragă, dă-mi mîna,
hai împreună în ţinuturile Verii..."

(Bavaria)

E o adevărată piesă rituală.

O altă idee, care se cuprinde în aceste sărbători agrare şi silvestre este aceea de expulzare a demonilor. Atît pe vremea semănăturilor, cît şi a secerişului, demonii dezlănţuiţi ai cîmpului şi ai casei trebuiesc goniţi. Se aprinde focul, pentru purificare, se dansează şi se chiuie. Sărbătoarea care corespunde e aceea a sfîntului Ion.

Elementul acesta nevăzut în actul naturalist al lui Strindberg, pentru cititorul atent şi pentru spectatorul fericit al unei reprezentări care reuşeşte să dea toată atmosfera, pînă la acele urme abia sensibile, se desluşeşte. Demonismul tragic al Iuliei se sprijină pe demonismul popular din Noaptea sfîntului Ion. În afară de tare psiho-fiziologice, „mai e căldura jilavă şi enervantă a nopţii de vară, contactul direct cu veselia şi superstiţia grosolană a servitorilor", demonii prezenţi, aerieni şi străvezii pe care îi bănuieşti în frîngerea eroinei.

Iar *Visul unei nopți de vară* este un preparat direct, sub o lupă magică. Fără să-l gîndească, în plină conștiință, cei doi autori întrebuințează fondul acesta primitiv al dramei păgîne și magice, înălțînd pe el, legîndu-i-se printr-o adîncă intuiție.

În sumara expunere de mai sus, abia am putut sublinia cîteva idei, strînge cîteva legături... E totuși sigur că în afară de drama religioasă, drama magică — redusă adeseori pînă la cîteva gesturi numai — ne poate urca pînă la izvorul subțire al primelor născociri omenești, în care sufletul se descojea din neguri, de foame, de chinuri, de groază.

[DRAMA MAGICĂ]

Lipsa de evenimente teatrale din săptămîna trecută ne îngăduie iarăşi o incursiune în istoria dramei şi teatrului. De data aceasta am dori să atragem atenţia asupra unui fenomen foarte vechi care, aşezat la începuturile dramei universale, explică în evoluţia acestei arte o serie întreagă de probleme. Un interes deosebit capătă mai ales acest fenomen, pentru noi, întrucît are foarte multe corespondenţe de un înalt interes, puţin cercetate, cu imensul material folcloristic românesc. E vorba de acea formă primitivă, elementară, de manifestare în tipar dramatic, care a fost denumită dramă magică.

În general în diferitele manuale de istorie a teatrului se trece foarte uşor asupra acestui capitol de mare importanţă, dar puţin cercetat, şi se începe cu o frază, aproape pretutindeni aceeaşi, întrucît priveşte lămuririle sumare în legătură cu zorii teatrului la toate popoarele. Se vorbeşte astfel, întotdeauna, de un început liturgic, fie în vechiul început de teatru european al grecilor, fie la reluarea acestei arte în lumea apuseană, încă în epoca unui Ev Mediu timpuriu.

Înainte de această formă religioasă în care se poate desluşi o anumită cristalizare, a precedat totuşi forma elementară şi magică de care vorbim, pretutindeni degajată încetul cu încetul dintr-un dans ritual. Pînă să se ajungă la distingerea celulei dramatice magice, mai întotdeauna alcătuită sumar din cîteva cuvinte şi tiparul lor spaţial — gesturile corespunzătoare —

firește că a trecut mult timp. A trebuit ca etnografia modernă să vie în ajutorul acestor cercetări și să dea un fir conducător. Astfel, astăzi, sîntem în măsură — grație lucrărilor gigantice ale școlii engleze în fruntea căreia se așează în primul rînd celebrul cercetător Frazer — să putem urmări tot mai amplu această dezvoltare a dramei magice, care merge pînă la un ritual complicat cu mari semnificații sociale. Opera lui Frazer — bogată și în material și în interpretări — luminează aceste grele dar pasionante începuturi. Credem, așadar, că putem descoperi, cu ajutorul acestor instrumente de cercetări pe care ni le oferă știința apuseană, zăcăminte pline de înțeles în practicile noastre populare.

Dar mai înainte de a încerca o interpretare, socotim absolut necesar să punem la dispoziția ascultătorului cîteva elemente de înțelegere. În majoritatea cazurilor, forma magică, așezată în mentalitatea societăților primitive la baza începuturilor tuturor artelor, este forma ce a fost denumită magie simpatică. Se înțelege prin aceasta o operație practicată după o anumită formulă, cu circulație în cuprinsul unei colectivități semicivilizate, care are ca scop de a capta și folosi anumite puteri misterioase pentru o înlesnire de viață. Astfel, toate artele își găsesc un început magic. Lucrul a fost de mult observat pentru pictură în interpretarea ce s-a dat siluetelor colorate găsite pe zidurile cavernelor preistorice. O siluetă de bizon, pictată în ocru, de pildă, în bună mentalitate magică trebuia să îndeplinească funcția de a constrînge ceata bizonilor de a veni cît mai aproape, ceea ce înlesnea mult vînătoarea omului primitiv.

Întru nimic deosebit de acest început de artă plastică, ca mentalitate și ca structură, e începutul dramei magice care mai întotdeauna s-a desprins dintr-un dans. Obiceiul, de pildă, practicat între-unele locuri din Transilvania ca și aiurea și raportat chiar la Frazer, de a cinsti și a sări cît mai înalt peste ultimul snop de grîu adus acasă de țăran de la seceriș, nu însemnează decît mimarea și tăierea, cu săritura, a unei înălțimi pe care, într-o recoltă bogată și îmbelșugată din anul viitor, s-o ajungă spicul hrănit și susținut de magice puteri.

Practicile sînt infinite și firește că a trebuit un gînd puternic pentru ca să fie distinse și grupate în jurul unei aceleiași idei. Și această idee a fost desprinsă mai ales din viața lumii primitive, în forma unei venerări speciale adusă demonului vegetației. E miraculos, ce rodnică a putut fi această idee și în inter-

pretarea dramei magice în general, dar mai ales în legătura acestei forme primitive cu drama şi cu teatrul însuşi în toată evoluţia cunoscută. Acest demon al vegetaţiei, adus în atenţia semicivilizaţiilor de ritmul anual de moarte şi reînviere a vegetaţiei, avea, cu mult înainte de apariţia unor divinităţi precise, să strîngă în jurul său, la anumite date, la anumite sărbători, adevărate mistere magice, care se deosebesc în structura lor foarte puţin de misterele religioase de pretutindeni. Ba, ceva mai mult : demonul însuşi avea să se confunde cu divinităţile de mai tîrziu şi avea să dea un corp, acelaşi, împrumutat la mai multe figuri, fie că se numea, într-o formă religioasă mai dezvoltată, Osiris, la egiptieni, fie că se numea Dionisos, la grecii cei vechi.

Pretutindeni acest demon al vegetaţiei aduce serbări în cinstea lui, care la Atena se numeau *anthesterii,* în Babilon : *sacaee,* iar la Roma *saturnalia,* aci demonul însuşi confundîndu-se cu acel rege legendar a cărui domnie a însemnat o epocă de aur pentru omenire : Saturn. Pretutindeni aceste serbări erau caracterizate printr-o anarhie şi intervertire a ordinei sociale. Pentru un anumit timp, sclavii ajungeau stăpîni, stăpînii sclavi, dar totul era ţinut, fireşte, într-o atmosferă de bună înţelegere şi de petrecere. Stăpînitorul acestei vremelnice împărăţii era un ales tocmai din lumea acelor care de jos ajungeau pentru cîteva zile să stăpînească şi care reprezenta pe zeul însuşi. La sfîrşitul serbărilor, acest domnitor al nebunilor era sacrificat pe baza unei vechi idei de puternică circulaţie în lumea primitivă şi anume că : puterea misterioasă refugiată în zeul vegetaţiei, în reprezentantul său trebuia tăiată în plina ei înflorire pentru ca pe viitor, cu ajutorul sîngelui ce se risipea, să fructifice ogoarele. Această sîngeroasă deprindere a fost practicată pînă la anul 303 după Christos, cînd, în ţinuturile noastre, la Durustorum, în Moesia inferioară, pe lîngă Dunăre, în tabăra unei legiuni romane, un soldat cu numele de Dasius, creştin, fiind ales, a refuzat să ia parte la această sărbătoare păgînă. [...] Dar de la această dată jertfele omeneşti încetează. Reprezentantul vechiului zeu este înlocuit cu o păpuşă de paie sau de cîrpă care, la sfîrşitul sărbătorilor, arsă sau destrămată, este aruncată pe ogoare pentru a ajuta la fructificarea lor.

În formă de sărbătoare populară, obiceiurile acestea au dăinuit pînă astăzi şi, în special în Europa de sud, marile alaiuri ale carnavalului nu sînt altceva decît resturi din vechile sărbători.

Grotescul personaj al regelui carnavalului, în jurul căruia, în aer liber, se desfăşoară o adevărată piesă de teatru, nu este altcineva decît ultima transformare a vechiului zeu al vegetaţiei.

De cîte ori această divinitate primitivă a căpătat în jurul său un cortegiu de divinităţi asemuitoare, de spirite secundare ale vegetaţiei — cum ar fi, de pildă, cortegiul de satiri care întovărăşesc pe Dionisos — şi, de cîte ori, pe dansul ritual al lor, se altoieşte un început de comentare a vieţii, de atîtea ori, din această veche dramă magică, înfloreşte un început de dramă în sensul obişnuit care, din ce în ce evoluată, urmează să capete valori estetice.

Lucrul acesta se poate foarte precis vedea mai ales cu ocazia începuturilor comediei greceşti, în acel *comos* care nu este altceva decît un redus alai alcătuit, la culesul viilor, de fiecare proprietar din burgurile greceşti. Cu coşul plin de struguri, întovărăşit de cîţiva servitori, vag reprezentînd un demon auxiliar, se trecea prin sat şi unul din acest alai începea, în afară de cîntecul obişnuit în cinstea zeului, o luptă oratorică cu cineva din asistenţi. Era în această ceartă un element local ce se strecura, sau aprecieri despre oameni, despre meserii, despre ticurile lor, despre stări de lucru, ceea ce crea imediat un dialog, un început de dramă dezbrăcată de funcţia ei religioasă, care, încetul cu încetul, avea să se schimbe în adevărată satiră.

Acelaşi lucru se repetă în Germania veacului al XIV-lea cînd, din *Fastnachtspiele* — care la început n-au fost altceva decît dansuri populare în cinstea demonului vegetaţiei — s-a desprins, încetul cu încetul, prin acelaşi procedeu, o comedie realistă, tot populară, care a evoluat şi care abia în veacul al XVI-lea, sub mîna lui Hans Sachs, îşi găseşte forma definitivă a unei piese de teatru obişnuite şi a unui gen caracteristic literaturii dramatice germane.

Vechiul demon al vegetaţiei, care, după cum am văzut, rupe cercul magic şi începe adevăratul teatru, nu se pierde de-a lungul unei lungi transformări. El capătă valori comice în toate literaturile în care e integrat şi, ajungînd în epocile de raţionalism, el devine un fel de rezoneur, un comentator al tuturor evenimentelor ce se desfăşoară într-o piesă. E o lungă şi interesantă filiaţie de urmărit care dă la Shakespeare pe celebrul nebun sau bufon shakespearian a cărui formă definitivă e realizată, incontestabil, în *Regele Lear.*

Acest material atît de direct legat cu istoria teatrului și dramei universale își găsește corespondențe în folclorul românesc. Și cred că putem distinge o întruchipare a acestui demon al vegetației în acea formă a unui obicei de Crăciun de la noi care se numește : Capra.

Capra este o mască mare, închipuind un cap de animal cu un bot de lemn care dă un clămpănit special grație unui dispozitiv ce-l pune în mișcare prin ajutorul unei sfori. Un căpraș, care joacă capra, ține de un mîner acest cap de lemn și se acoperă cu o pînză, ceea ce face ca întregul aparat cu omul ascuns în el să ia o formă conică. Capra este împodobită cu zurgălăi și panglicuțe. În județul în care obiceiul se păstrează mai bine, și anume în județul Hunedoara, după cum este consemnat de dl. Tudor Pamfilie, capra este întovărășită și de un fel de introducător al jocului, care se numește blojul. Blojul are în mînă un clopot, iar figura îi e vopsită cu funingine. Capra se joacă de la Crăciun pînă la Anul Nou. La moartea ei toți flăcăii și fetele vin și își reiau fiecare fragmentul — lemn, cîrpă, clopot — pe care [l-]au adus cînd au construit capra, și această dezmembrare este întovărășită de un mare praznic, care nu e altceva decît pomana caprei.

Cred că putem distinge, grație elementelor ce ne sînt puse la dispoziție de cercetările lui Frazer și Manchart, în capră, pe un vechi zeu al vegetației. Într-adevăr, caracteristicile acestui zeu al vegetației sînt următoarele, în forma folclorului european : pretutindeni zeul e împodobit cu zurgălăi ; o anumită formă falică afectează îmbrăcămintea sau atributele zeului. Întocmai cum capra se înfățișează în această formă conică, corespondentul ei din folclorul Germaniei bavarez, acel *Pfingstel,* poartă la fel o pălărie de aceeași formă. Apoi, pretutindeni zeul vegetației apare mascat, sau dacă nu mascat, cel puțin cu fața vopsită cu o culoare oarecare. Zurgălăii, de care vorbeam, sînt presupuși a reprezenta glasul zeului însuși. O dezmembrare finală după scurta viețuire a acestui zeu reamintește și saturnalele cele vechi, dar mai reamintește — și prin acea masă comună, pe care am citat-o adineauri ca „pomana caprei" — vechiul ospăț al societăților primitive care luau forțe magice la o împărtășire comună cu trupul unei divinități puternice.

Aceeași practică a rămas la greci încă multă vreme, chiar în timpul jocurilor și întrecerilor dintre poeții tragici. În prima zi a jocurilor cortegiul, pe seară, se ducea pe drumul dinspre

Eleusis, unde se găsea un vechi schit închinat lui Dionisos, apoi cu mare pompă şi cu statuia lui Dionisos în frunte se întorceau *toţi mascaţi* la un prînz comun servit din carnea unor tauri jertfiţi în cinstea zeului. Dionisos în această practică se identifică precis cu un vechi zeu al vegetaţiei căruia i-a luat locul.

Prin aceste trăsături şi prin atîtea altele care se pot grupa concludent într-o argumentare mai amplă care depăşeşte ca proporţii locul acesta, se poate identifica această modestă capră din obiceiurile noastre, ca vechiul zeu al vegetaţiei însuşi. Cercetările în această direcţie pot da rezultate din ce în ce mai noi şi mai interesante.

În orice caz, această dramă magică, al cărei început nebulos şi îndepărtat prezidă la închegarea teatrului — una dintre cele mai vechi instituţii ale omenirii, după cum spuneam şi la început — aruncă o lumină cu totul nouă asupra unei serii întregi de probleme din istoria teatrului şi dramei în general. Ba, ceva mai mult, apare ca material de lucru această dramă magică, dînd valori şi adînciri impresionante sub mîna unei serii întregi de scriitori care merg de la Shakespeare pînă la drama modernă. O cercetare tot mai amănunţită şi o controlare tot mai precisă a ipotezelor va ajunge, ca într-o bună zi, să dea acestei drame magice un loc anumit în istoria culturii.

CĂLĂTORIA MIMUSULUI

S-a înţeles, cred, din expunerile de pînă acum că ceea ce urmărim nu este prezentarea unei istorii universale a literaturii dramatice, ci continuitatea în diferite forme, dar întru o aceeaşi esenţă, a mimusului realist, adică a artei de a observa, a imita, a transcrie tridimensional, şi de multe ori a judeca viaţa ; artă în care partea observatorului se confundă, în începuturi, cu aceea a autorului, rămînînd apoi, în forme evoluate, elementul specific de creaţie scriitoricească pe care se întemeiază şi îl foloseşte actorul. Un text dramatic nu este numai o expunere dialogată, ci una cu virtualităţi mimetice în ea, adică purtînd germeni din care să reiasă trăirea actoricească. De aceea s-a spus, pe drept cuvînt, că gesturile şi mişcarea care alcătuiesc trăirea pe scenă sînt şi în cuvinte dar şi între cuvinte ; adică acolo unde virtuţile mimetice au fost surprinse şi închise de autor între frazele şi dialogurile sale, de unde pot fi culese de actor cu ajutorul textului.

Esenţa aceasta a teatrului — căci o istorie a teatrului şi [a] artei actoriceşti intreprindem — am surprins-o încă din începuturi — fie în vechea comedie siciliană, fie în mimiambi, fie în atellane, fie în farse[le] medievale — într-o formă, aş numi-o, pură, iar mai tîrziu asociată tragediei sau comediei, genurilor culte. Am arătat că această înclinare la începuturi de a depista viaţa şi a o consemna, este de esenţă profund populară şi aproape întotdeauna protestatară. Deci teatrul, prin însuşi

structura lui, este o artă socială. Vom încerca astăzi să întovărășim mimusul într-o călătorie europeană, arătînd feluritele lui înmuguriri. Și pentru a-i dovedi perenitatea și viața — ce nu se va lăsa niciodată înfrîntă — vom arăta, pe linia evoluției lui, în țările germanice, inutila și zadarnica încercare făcută de un personaj livresc de a omorî mimusul, încercare din care el a ieșit biruitor și atotstăpînitor pe teatrul european, cunoscînd perfecta realizare în acel moment crucial al teatrului, care s-a numit Commedia dell'Arte.

Odată cu despărțirea Imperiului roman, la sfîrșitul veacului al IV-lea al erei noastre, în Imperiul de Occident și [Imperiul] de Orient, sau bizantin, mimusul — care biruise la Roma toate celelalte genuri, alungînd tragedia și comedia — s-a risipit în cele două imperii, din Alpi și pînă la Constantinopol.

Tradiția spectacolului simplu, popular, era purtată de acei mimi rătăcitori, care erau în același timp acrobați, îmblînzitori de animale și mimi propriu-ziși, adică actori primitivi, jucînd mici scene [improvizate de ei] *, inspirate din viața înconjurătoare. Și ei nu au întîrziat a întovărăși producțiile lor și de un joc de păpuși, ale cărui imagini ne sînt mărturisite de texte care urcă pînă în Evul Mediu timpuriu, căci păpușile au mers alături aproape întotdeauna de mimus în evoluția lui.

Mimusul a ajuns la o largă dezvoltare în societatea bizantină, împărăteasa Theodora — soția lui Justinian, în veacul al VI-lea al erei noastre — cunoscînd ea însăși o copilărie petrecută în lumea circurilor și a mimilor. Aproape toată tematica vechiului mimus grec și roman era cunoscută mimusului bizantin, și poate o și mai activă legătură exista între el și masele populare. Se citează, în această privință, întîmplarea caracteristică a unei scene jucate de mimi în fața împăratului și poporului, la hipodrom. Doi mimi și-au făcut intrarea — într-un *intermezzo* comic ce semăna foarte mult cu al clovnilor în circurile noastre de astăzi — trăgînd după ei, într-un cărucior o corabie în dimensiuni reduse, firește, plină cu fel de fel de mărfuri. După un scurt dialog, care leagă un rămășag între cei doi mimi, unul lăudîndu-se că el poate orice, e provocat de celălalt să înghită corabia cu mărfuri cu tot, pe nemestecate.

„— Nu pot și nimeni pe lume n-ar putea lucrul acesta, se apără celălalt.

---

* În textul de bază : „din invenția lor".

— Ba se poate! stăruie cel dintîi. Uite, ministrul cutare, care stă în lojă lîngă Basileus, a înghițit o corabie adevărată, cu poruncile pe care le-a dat în folosul lui, și a lăsat-o în sapă de lemn pe văduva cutare, cu o droaie de copii. Și femeia nu s-a putut plînge nimănui și dreptate nu a aflat!"

Astfel, aducînd o mare nedreptate socială la judecata nu numai a împăratului, dar mai ales a poporului — care s-a ridicat ca un singur om huiduind pe ministru — mimusul bizantin îndrăznea, prin trecerea pe care o avea la publicul larg, să facă dreptate cîteodată. De bunăseamă că multe din snoavele dialogate ale mimusului bizantin vor fi trecut și în repertoriul teatrului său de păpuși, de unde, după 1453 — data prăbușirii Imperiului bizantin sub turci — vor fi fost luate prin contaminare, de binecunoscutul teatru turcesc denumit „Karagheöz", care nu este în conținut decît un foarte activ mim popular, în alte forme de prezentare (teatrul auxiliar de păpuși fiind înlocuit cu teatrul de umbre). Că linia mimusului duce de la vechii greci, prin romani, bizantini, pînă la turci, nu poate fi nici o îndoială, dovada fiind făcută de anumite teme din mitologia grecească — lupta lui Karagheöz (Herakles) cu leul din Nemeea, de pildă — fiind deosebit de convingătoare. Vom aminti, de asemenea, pentru a arăta larga răspîndire a mimusului, că la sfîrșitul veacului al XV-lea al erei noastre, cînd Manuel Paleologul a vizitat curtea sultanului Baiazid al II-lea, a găsit acolo o mulțime de mimi greci ocrotiți de sultan, după cum în Apus, la curtea regelui goților, Theodoric cel Mare, la sfîrșitul veacului al V-lea al erei noastre, se găseau, de asemenea, mulți mimi romani, care se pregăteau să ducă mai departe, în Occident, arta lor populară. Dar să revenim la Karagheöz.

Karagheöz, ceea ce înseamnă „ochi negri", este personajul central al acestui teatru. E chel, poartă o bîtă în mînă, e isteț, inteligent și glumeț, ca poporul însuși al cărui reprezentant este. Partenerul său este întotdeauna Hadjievad, un domn cu oarecare știință de carte, solemn și nătîng. Pe cît e Karagheöz de sprinten la replică, pe atît e Hadjievad de greoi. Și scenele acestui teatru păstrează permanent, prin diferențierea și confruntarea acestor două personaje principale, nu numai o denunțare a diferenței de clasă, dar și a luptei între clase care se soldează întotdeauna în favoarea lui Karagheöz, a poporului. Hadjievad e efendi, adică domn învățat — dar nărod. Și nu o dată îi dă

lecții lui Karagheöz cum să vorbească și cum să se poarte. Și mai mult decît o dată se poate face legătura între Hadjievad și pedantul Scolasticus al grecilor, Dossenus din Atellane, și Il Dottore bolognezul din Commedia dell'Arte. În afară de Karagheöz și Hadjievad lista personajelor e tot atît de lungă și variată ca și în vechiul mimus. Tot poporul, în toate îndeletnicirile lui, defilează ; toate națiunile vastului imperiu turcesc și, ca în vechiul mimus, și animalele. De obicei cîinele și măgarul. Teatrul de umbre se improvizează prin colțuri de cafenele, prin cîrciumi și case particulare, chiar în vremea Ramazanului, pe la nunți, și în nopțile lungi și ploioase de toamnă. Un colț al camerii e tăiat de o perdea în care e un dreptunghi de pînză sau hîrtie unsă cu ulei. În spate e o lampă, în fața ei siluetele păpușilor tăiate din piele de cămilă. Un *hajaldji* (jucător al umbrelor) și o orchestră din două instrumente și teatrul e gata, spre bucuria poporului sărac și nemulțumirea celor avuți care nu o dată se văd batjocoriți. [...]

Și din Bizanț, dar mai ales din Italia, la începutul Evului Mediu, s-a produs un exod al mimusului spre Occident. A ajutat la aceasta sumarul echipament tehnic al mimilor în vederea reprezentațiilor. Un podium elementar, pe doi căpriori, o pînză și cîteva atribute vestimentare și artiștii aceștia rătăcitori erau gata să dea reprezentații atît în cîrciumi, cît și la castele. Reprezentanți ai unei arte populare, mimii înlocuiesc cu încetul pe *aezii* și cîntăreții curților feudale. Ei asociază o artă veche unor teme folclorice * locale, așa încît — cum ar fi cazul țărilor germanice mai ales — se creează o artă populară cu precise caracteristici, care nu va întîrzia să-și găsească scriitorii în forme superioare.

Viața aceasta a mimusului se asociază permanent unor puternice mișcări sociale, pe care le-a cunoscut în Evul Mediu timpuriu întregul Occident, dar mai ales țările germanice. Ele se datoresc răscoalelor țărănești, cum ar fi acel *Bundschuh* (opinca) din Alsacia de la 1493, apoi *Der Arme Konrad* (sărmanul Konrad), de la 1514 (mișcare căreia un dramaturg german modern progresist — Friederich Wolff — i-a încheiat o importantă lucrare dramatică), pentru a se încununa la 1525 cu Marele război țărănesc, avînd ca figură centrală de conducător pe Thomas Müntzer : război sfîrșit sîngeros, cu înfrîngerea răs-

---

* În textul de bază : „folcloristice".

culaţilor la Frankenhausen, de către partida marilor feudali aliaţi. Cîteva mii de răsculaţi ţărani şi-au dat viaţa în acest început de teroare senorială.

Fără îndoială că genul în care, în tot acest răstimp, evoluînd, şi-a găsit o realizare mimusul, a fost acel *Fastnachtspiel* (farsă de carnaval), care, în forme primitive, a fost un dans popular cu strigături şi dialoguri (cel mai important [fiind] : *Lupta dintre Iarnă şi Vară*). Apoi, elementul coregrafic căzînd, şi asociindu-se temele şi practicile mimusului rătăcitor, a dat *Fastnachtspiel*-ul. Temele acestea se recunosc uşor ca fiind ale celui mai vechi mimus. Satira împotriva judecătorilor, a doctorilor, a femeilor adultere, a înşelătoriilor fac miezul acţiunii. Nici motivele vechii literaturi nu lipsesc, cum ar fi *Meşterul Aristotel* sau *Judecata lui Paris*, sau motivele vechi germanice : *Dietrich von Bern*. Dar ceea ce precumpăneşte, fără îndoială, este satira generală asupra stărilor din ţările germanice, satira împotriva feudalilor şi a bisericii catolice.

Scriitorii cei mai cunoscuţi ai formei cultivate au fost Hans Rosehplüt, din veacul al XV-lea, căruia i se datorează un *Fastnachtspiel* despre „marele turc", o satiră politică de însemnată virulenţă, dar mai ales Hans Sachs (1494—1576), considerat ca un clasic al genului. Calităţi deosebite, de adevărat autor dramatic : observaţie directă a vieţii, umor, gradare dramatică, fac din Hans Sachs o figură importantă din timpul Renaşterii germane şi a Reformei. *Studentul călător în rai, Baba şi Dracul, Fumul blestemat, Fierul roşu, Mortul,* iată cîteva numai din nenumăratele lui *Fastnachtspiele.*

Pe drept cuvînt s-a spus că Hans Sachs a democratizat umanismul, dacă ar fi să adăugăm la lista *Fastnachtspiel*-urilor sale piesele cu care a făcut concurenţă dramei umaniste din epoca sa — unui Reuclin, de pildă (după care transcrie şi el un *Henno,* care, la rîndul său, nu era decît farsa jupînului Pathelin, prelucrată de scriitorul german), sau unui umanist ca Frischlin. Subiectele acestor piese ale lui Hans Sachs sînt luate fie din *Biblie,* fie din Antichitate, fie din Evul Mediu, fie din scriitorul italian Boccaccio. Genul *Fastnachtspiel*-ului, caracteristic literaturii germane, a fost cultivat pînă şi de Goethe în tinereţea sa şi de Schlegel în romantică. [...]

În epoca lui clasică, la Hans Sachs, *Fastnachtspiel*-ul are un cuprins de circa 360 de versuri, e jucat pe scene improvizate în biserici şi săli şi e scris de pe poziţiile burghezului german,

care judecă şi satirizează celelalte două stări sociale, pe cavalerul feudal dar mai ales pe ţăranul mult hulit şi criticat, redus la cea mai cruntă stare, atît din înfrîngerea lui în războiul ţărănesc de la 1525, cît şi din starea înfricoşătoare din războiul de 30 de ani (1618—1648).

Textul fundamental pentru descrierea acestui război îl găsim la Engels : „În cursul unei întregi generaţii — scrie el — de-a lungul şi de-a latul a fost stăpînă soldăţimea cea mai deşănţată din cîte a cunoscut istoria. Peste tot erau impuse contribuţii, aveau loc jafuri, incendieri, violenţe şi asasinate. Ţăranul era cel care suferea cel mai mult, acolo unde, departe de grosul armatelor, acţionau pe propriul lor cont şi risc detaşamente mici de voluntari sau mai exact de jefuitori. Pustiirea şi depopularea nu mai cunoşteau margini. Cînd a sosit pacea, Germania se afla la pămînt, neputincioasă, strivită, sfîşiată, însîngerată. În situaţia cea mai dezastruoasă s-a dovedit a fi fost însă din nou ţăranul... Şerbia ajunsese generală. Un ţăran liber devenise o raritate tot atît de mare ca şi o cioară albă.“ *.

Marile căi comerciale părăsiseră Germania pustiită, care avea să depindă acum pentru multă vreme, economiceşte, de Anglia şi Olanda. Stările acestea ale războiului de 30 de ani se răsfrîng în literatură în romanul *Simplicissimus* al lui Grimmelshaussen, în *Istoria Războiului de 30 de ani* şi piesa *Wallenstein* ale lui Schiller, dar mai ales în acea *Mutter Courage* a lui Bertold Brecht.

În literatura Contrareformei, a Barocului german, alături de drama propagandistă a iezuiţilor, din care amintim pe Iacob Biedermann cu al său *Cenodoxus* apare acum ideea lumii ca teatru, idee care avea să-şi găsească răsunet şi în alte literaturi. [...]

În această epocă frămîntată, mimusul a creat arta şi organizarea profesiunii de actor în Germania, mai ales sub influenţa trupelor englezeşti, în turneu. Încă de la sfîrşitul veacului al XVI-lea trupa lui Robert Brown aduce prelucrări din tragediile lui Marlowe în faţa publicului german. Cele dintîi roluri care încep, în cadrul reprezentaţiilor în englezeşte, să fie jucate în limba germană sînt ale personajelor comice, creînd

---

* Engels, *Războiul ţărănesc german,* Editura P. C. R., Buc., 1947 *(n.e.)*

astfel trecerea spre un teatru german. Ca prim conducător de trupă, alcătuită mai mult din studenţi, este, pe la 1622, acel Karl Treu asistat de un teolog magister, Lassenius, care, sub influenţa trupelor italiene, în turneu şi ele la aceeaşi epocă, joacă rolurile Arlechinului, deci ale mimusului trecut definitiv în comedia improvizată italiană.

Dar cel al cărui nume rămîne legat de începuturile actoriei germane definitiv organizate este magistrul Johann Velten (1690), student şi el, saxon. Velten îşi organizează prima trupă cunoscută sub denumirea de „Berühmte Bände" („Celebra bandă"). Era născut la Halle şi pe la 1670 apare ca director de trupă, jucînd, în afară de farse şi scenete populare improvizate, unde mimusul era la largul său, piese de Shakespeare, Corneille, Molière. Totuşi pentru acest repertoriu variat Velten găseşte un stil unitar, graţie disciplinei trupei sale, cu care, cel dintîi, creează un adevărat ansamblu actoricesc. El introduce repetiţiile în pregătirea pieselor, dă femeilor rolurile feminine şi mai ales născoceşte scena cu fundal şi culise laterale, formulă care avea să stăpînească înscenarea teatrului european pînă la sfîrşitul veacului al XIX-lea. Din trupa lui Velten ies generaţii întregi de actori şi conducători de teatru pregătiţi. Dintre ei cei mai însemnaţi sînt Johann Neuber, dar mai ales soţia sa, Carolina, cunoscută în istoria teatrului sub numele de Neuberina. Ea avea să încerce, la Leipzig, acea nesăbuită desfiinţare a mimusului, a însăşi esenţei artei scenice şi actoriceşti, sub influenţa unui pedant profesor de literatură, Johann Gottsched. Acest Gottsched — raţionalist, moralist şi mai ales francoman, cu ambiţii de imitare cu orice preţ, pe scena germană, a tragediei clasice franceze şi stilului său — a convins-o pe Neuberina de aşa-zisa nobleţe a idealului său pentru ca să oficieze, simbolic, în octombrie 1738, izgonirea, cu proces şi blestem şi un anumit ritual, a mimusului, în persoana lui Arlechin de pe scena cultă germană, ba mai mult, europeană. Lîngă teatrul pe care Neuberina îl conducea, în mijlocul unei pieţe, o păpuşă mare, înfăţişînd pe Arlechin a fost aruncată pe un rug aprins, iar Neuberina, îmbrăcată ca muza teatrului german, a rostit condamnarea împotriva lui Arlechin, a mimusului etern, crea-

lor şi popular, cu viaţă milenară, în forma unei strofe datorate lui Gottsched :

„Te du ticăloşită şi mucedă paiaţă
De bîlci, o, Arlechin, sfîrşită-i a ta viaţă.
Cu boarfe şi cu zdrenţe, destul ne-ai îndopat
Şi bunele cuviinţe cumplit le-ai ruşinat.
Cu tine moare-acuma şi orice mişelie
Noi vrem ţinută demnă şi gravă. — Aşa să fie !"

Fireşte că mimusul n-a murit nici în Germania, nici aiurea prin această ridicolă săvîrşire. Şi cea dintîi care a simţit, ca directoare de teatru, lucrul acesta, a fost Neuberina, silită de public să se reîntoarcă la amuzamentul farselor populare. Iar întrucît îl priveşte pe Gottsched, el avea să fie infirmat în teoriile sale de Lessing în *Dramaturgia din Hamburg* şi de tînărul Goethe, mai tîrziu, în înflăcăratul său discurs închinat lui Shakespeare, cel în care şi-a găsit cea mai înaltă întruchipare mimusul etern. [...]

Drama și teatrul extraeuropean

ORIENTALISM

Extremul Orient se apropie neîncetat de noi, ca o stăruitoare lume nouă aruncată în drumurile cotidiene de magice și puternice lentile. Scriitorii-călători ai Franței, dinainte de război și o anume literatură germană, crescută din politica unei expansiuni coloniale pe la începutul secolului al XX-lea, dădeau în prima parte digestivă a acestui veac un gust de diletantism orientalizant, pentru care eticheta *„chinoiserie"* împrumutată altor vremi se potrivea în tot cuprinsul ei.

Astăzi, războiul a trecut și Orientul acesta s-a apropiat și mai mult. De data aceasta însă, adus de frămîntările adînci ale Europei, intrată într-un nou romantism, Extremul Orient nu mai e silueta fermecătoare a unui Benares sculptat în aur, nici al unui uriaș Buddha de porțelan, ci chemarea unor necunoscute dar bănuite învățături, alinarea unei misterioase supraconstrucții sufletești, căile umbrite a unor discipline noi și, poate, înlocuirea unui milenar convenționalism — în artă — uzat de circulația intereuropeană, printr-un altul mai îmbelșugat în făgăduieli.

Teatrul a urmat credincios și el drumul acestei evoluții. Înainte de război se lua tema orientală și se prelucra pentru gustul și în deprinderile noastre, poate chiar cu ceva tendințe: *Taifun,* de pildă. Cu încetul însă — snobism sau probitate artistică — s-a încercat o trecere înspre opera orientală autentică și integrală. *Sakuntala,* care circulă de două veacuri printre literatorii europeni ca o lectură din cea mai caracteristică dramă

indiană, a deschis apetitul în ultimul timp, pentru experienţe. Şi sfera s-a lărgit. Copeau, mai înainte de a închide, cu un an în urmă, porţile teatrului său de la „Vieux Colombier", încearcă un *nô*, o dramă lirică japoneză. Şi în general, mai ales în Germania — pe drumul netezit de reînvierea misterului medieval şi al dramei gotice, care readuc largul ritm liric, extazul şi spiritualizarea şi mai ales reîntoarcerea spre mit ca temă centrală — drama orientală, în special indiană, caută să-şi facă loc în tot cuprinsul ei. Operele de tranziţie sînt încă regula, dar ea e încălcată din ce în ce mai mult. Klabund, un tînăr scriitor german, a prelucrat de curînd, în cadru cel puţin, pentru europeni, o legendă chineză : *Cercul de cretă,* dramă care a servit de material de experienţă, în regie, lui Karlheinz Martin la Viena şi lui Max Reinchardt, la Berlin. Dar operele acestea hibride par a fi depăşite de dorinţa unui contact al publicului, german cel puţin, cît mai intim cu adevărata dramă orientală. Şi astăzi, tot Viena, încearcă să monteze *Vasantasenâ,* în forma ei originală, fireşte. Va izbuti ? Va fi oare setea de orientalism atît de mare încît să poată dărui răbdare, înţelegere şi mai ales iniţiere unei colectivităţi europene pentru asimilarea unei asemenea opere, întocmai ca pătimaşa cutreierare a unui singur individ cu înclinări orfice prin teosofie şi misticism oriental ?

Căci în afară de lumea dramei, creată din valori cu totul noi şi necunoscute, izvorîte din însăşi structura intimă a vieţii orientale, e un nou convenţionalism căruia deodată şi brusc publicul trebuie să i se conformeze.

Luptele de azi, care se dau de diferitele şcoli europene în jurul acestor chestiuni de tehnică dramatică, nu sînt, în cele din urmă, decît încercări de deplasare şi de invocare în conţinutul acestui convenţionalism teatral care, în ciuda tuturor naturalismelor dintotdeauna şi de pretutindeni, au creat peste tot teatrul. Dacă în liniile mari de înţelegere între autor şi publicul său nimeni la noi nu schimbă, şi certurile sînt pe capitole, ce se va spune oare de o artă dogmatică, urzită pe scheme prestabilite şi pe planuri subdivizate la infinit — pe bună tradiţie scolastică de adevărat spirit indian — aşa cum India a moştenit „veda" aceasta de la legislatorul şi patriarhul dramei sale Bharata ?

Ce se va spune de arta aceasta strînsă în chingi, care de veacuri se construieşte pe cinci elemente, pe cinci situaţii şi pe cinci fugi ? Ce se va spune — dacă regizorii vor dori şi ei să

contribuie la această operă de aclimatizare — în fața unei montări în adevăratul spirit oriental, în care grosolănia noastră europeană nici nu va putea distinge nici nu va putea prețui la justa ei valoare întrebuințarea judicioasă a lucrurilor menite să sugereze, pe scenă, făcute cînd din bambu, cînd din piei de animale, cînd din bambu și piei de animale ?

E o subtilitate în drama indiană, uscată, scolastică, străină nouă și pe care mă îndoiesc că spiritul european o va adopta vreodată. Și în schimb, lipsește din această dramă tocmai specificul acestei poezii : acțiunea, puterea de a emoționa colectiv, bun trecut de mult în patrimoniul nostru ca o venerabilă și genială moștenire din teatrul vechi grecesc. Nu cred că ne vom putea lipsi vreodată de ceea ce întotdeauna a alcătuit viața însăși a teatrului nostru pentru o variantă îndepărtată, străină și aproximativă, în a cărei extrem de interesantă experimentare, o înțelegere va fi îngreunată de ereditatea noastră milenară a dramei adevărate.

[DESPRE TEATRUL INDIAN]

Începuturi Civilizaţia indiană, care datează cu 1500 de ani înainte de apariţia lui Christ, a suferit influenţele dravidinienilor, o populaţie peninsulară, şi a arienilor năvălitori, sosiţi din nord prin Pendjab. Cum era şi normal, la început literatura era religioasă. *Vedele* împreună cu cărţile ajutătoare, *Brahmanasuri* (teologice) şi *Upanişade* (mistice). *Puranasurile,* colecţiile cosmogonice şi de cronică precum şi marile monumente epice, vin mai tîrziu.

Cînd încep marile realizări La sfîrşitul veacului I d. Chr. începe să capete amploare literatura de artă individuală indiană. Asemeni curţilor seniorale ale Evului Mediu — în umbra cărora a crescut o atît de bogată literatură epică şi dramatică — şi în India au existat curţi princiare şi mecenaţi, care au dus rafinamentul pînă la decadenţă. În această epocă apar dramele clasice, rezultate din combinaţia, aproape chimică, dintre elemente sever consemnate în canoane pedante. Primul cod teatral cunoscut este *Naţiosatra* lui Bharata, care trece drept profetul şi primul codificator al dramei indiene.

Elementele dramei sînt în număr de trei :

— *subiectul* ce se împarte în 5 articulaţii principale care rezultă din trei serii de cîte 5 elemente fiecare, cuprinzînd toate subdiviziunile canonice al căror număr se opreşte la 64 ;

— *personajele* ce se împart după starea socială şi valoare morală în trei categorii, după cum societatea indiană e îm-

părțită în trei caste. O ciudățenie o constituie faptul că în aceeași dramă, pe aceeași scenă, personajele nu vorbesc aceeași limbă. Personajele de sus vorbesc *sanskritul,* cele mai modeste vorbesc *prakritul* (limba dialectală ce merge pînă la 7 dialecte diverse) ;

— și în sfîrșit, *sentimentul dramei, rasa* (atmosfera), valoarea de bază a esteticii indiene, în dramă și teatru.

Opere fundamentale : Mratciakatica (Căruciorul de lut), *Sudraka* (dramă ce cuprinde — nu mai puțin de 10 acte) și *Sakuntala* (dramă în 7 acte) de Kalidassa (autorul clasic al literaturii dramatice indiene din veacul al VI-lea d. Chr.).

Teatrul se juca numai în palate, pentru un public restrîns. Toate calitățile directorului, actorului, publicului chiar sînt fixate în texte păzite cu sfințenie.

Drama indiană față de cea europeană Drama indiană ignorează acțiunea, spre deosebire de cea europeană. Dramele europene sînt net lirice sau net epice. Cele indiene întrebuințează și fragmente lirice și epică multă, căutînd să sugereze, nu să emoționeze, pe baza acelei *rase* (atmosfere) de care am mai vorbit ; proiectînd în ireal societatea indiană, făcînd prin prolog, pe nesimțite, trecerea din real în ireal. [...]

[TEATRUL JAPONEZ]

[...] Drama lirică japoneză se formează tîrziu, pe la 1600, adică la începutul veacului al XVII-lea. De unde vine această dramă lirică japoneză ? Vine dintr-un vechi dans — îngemănat cu dansul lui Dionisos — care se cheamă *sarugaku*, un dans care există în Japonia încă de pe la 700, din timpul fericitei epoci „Nara“, care este epoca din viața poporului japonez de organizare feudală.

După această epocă fericită, „Nara“, vine, în preajma anului 900 sau 1000, o altă epocă, de stat funcționăresc, cu o literatură și artă efeminată, moale, blîndă, cu subțirimi de decadență în toate manifestările, în stilul plastic și literar, al frumoasei epoci „Heian“. Sarugaku, acel dans, trece în această epocă și se transformă în acea dramă lirică, ceea ce japonezii numesc chiar cu numele de *Sarugaku nô nô*.

Tocmai în epoca 1500—1600, adică în epoca „Kamakura“, respectiv în ultima fază a acestei epoci, în faza „Muromaky“ — cînd budismul și cavalerismul vin să înlocuiască pe un împărat mult prea slab și o viață socială mult aservită Chinei și mult prea puțin pătrunsă de un spirit național japonez — deci [în] această ultimă epocă „Muromaky“, pe la 1500—1700, cu feudalismul japonez, o epocă de energie, de asprime, vede[m] precipitîndu-se din vechiul dans șintoist de o parte, și din budismul, care intră în viața japoneză, de altădată, vede[m] încrucișîndu-se această dramă lirică : *nô*-ul japonez.

Este acelaşi fenomen de întretăiere, văzut la începutul analizei, la tragedia grecească : o rezistenţă doriană de la sud şi această invazie tracică, care vine de la nord, şi punctul de echilibru, de stabilitate, de funcţie socială a[l] unei instituţii dramatice ; este punctul la care se ridică *nô*-ul liric japonez.

Ce este acest *nô*-ul liric japonez ? Trebuie să-l examinăm puţin ca să vedem funcţionarea şi organizarea lui artistică. În primul rînd, vom distinge în orice *nô*-u japonez două stiluri : un stil mai de literatură efeminată, mai dulceag, care este stilul cîntecului îndeobşte şi a[l] versului şi care vine pe calea acelui *sarugaku* din „Heian“, încadrat între dialoguri cu totul de alt stil, un dialog aspru, tăios, care face parte dintr-o civilizaţie mai directă, mai materială, produsul civilizaţiei *şagunatelor* din epoca „Muromaky“, care încadrează acest prim stil. Există însă în primul stil, din epoca „Heian“, există anumite lucruri — şi aici vă atrag atenţia asupra acelui material circulant, pe care l-am pus ca element necesar în drama romantică de totdeauna —, există o serie întreagă de poezii bine cunoscute de lumea japoneză — şi în special de lumea de sus japoneză, chiar de astăzi — care cunoaşte perfect de bine tot patrimoniul său literar. Există o serie întreagă de poezii, aşa cum se scriau în epoca „Heian“, adică poezii înlănţuite [astfel] : ultimul vers din prima poezie devine primul vers din poezia următoare. Aceste poezii aproape că nici nu se mai spun, se cîntă, cu un cuvînt, ici şi colea, şi înţelesul şi efectul pe care aceste poezii le au asupra publicului [e impresionant]. Nu sînt atît efecte de logică, sau de gramatică, ori sintaxă, ci se creează o atmosferă de sugestii — o atmosferă alcătuită şi din elemente plastice şi din elemente muzicale — o atmosferă de sugestie pe care două cuvinte disparate gramatical şi logic, între ele legate într-un singur material, corespund unei cunoaşteri prestabilite, creînd o atmosferă imposibil de prins de cineva care n-ar fi iniţiat în această factură intimă a poeziilor care vin din stilul „Heian“ în drama lirică japoneză de astăzi.

În afară de această subliniere, pe care am făcut-o tocmai ca să arăt importanţa materialului circulant şi de cunoaştere prestabilită în drama lirică, *nô*-ul japonez — cum are importanţă cunoaşterea materialului mitologic în tragedia greceas-

că — voi povesti puţin [despre această] dram[ă] *, *nô*-ul însuşi, în toată dezvoltarea ei.

Scena de *nô*-u este o scenă absolut simplă. Este un imens pătrat într-o curte, care intra [pînă] în public. Publicul asistă la spectacol din trei părţi — şi este o mare asemănare cu scena lui Shakespeare : nici un decor, numai în fund[al]-ul alb este un enorm brad verde. În fund este orchestra, alcătuită dintr-o tobă mare, o tobă mică, un flaut şi un instrument special japonez. Pe stînga este chiar personajul principal. În orice *nô*-u japonez este un singur personaj principal, iar acela se cheamă Shite Ato. Acest Shite Ato are un replicant care se cheamă Waki. Fiecare poate să aibă cîte un auxiliar şi aceştia se cheamă *tarei*. Deci este cîte un Shite Ato-*tarei* şi Waki-*tarei*. Aceştia însă nu sînt importanţi.

Nô-ul se desfăşoară în modul următor : este un subiect de templu — şi atunci personajul principal este un zeu ; este un subiect cavaleresc — şi acesta ne interesează ; şi este un subiect burghez, din viaţa de toate zilele.

Totdeauna vine Shite-Ato pe scenă, îmbrăcat încă material, în forma unui călător, a unui călugăr sau preot, sau ca un trimis al împăratului cu o delegaţie specială. El este întîmpinat de Waki şi se naşte un dialog între ei. De obicei, Shite-Ato cîntă un foarte frumos cîntec de călătorie, care este un canon, cu un tipic special. După un dialog, care se urmează şi care vine din epoca cealaltă, „Muromaki", epocă cavalerească, actul I se sfîrşeşte în momentul în care Shite-Ato [este] întreb[at] [de] ** Waki : „Cum te numeşti, cine eşti ?" În momentul cînd îi întreabă, Waki dispare. Shite-Ato rămîne în mijlocul scenei, lîngă stîlpul lui — care este la dreapta, alt stîlp fiind la stînga —, încremenit, orchestra cîntă şi actul ia sfîrşit.

Actul doi este o revenire a lui Shite-Ato, însă nu în formă materială — numai în actul întîi apare în formă materială —, ci o revenire de data aceasta în formă de zeu (dacă subiectul este de templu), iar dacă este un subiect de cavalerie (deci un subiect de o clasă socială mai ridicată, dar de om înainte de orice), Shite-Ato revine sub formă de fantomă şi nu dispare decît în momentul în care Waki ridică mătăniile şi rosteşte o

* În textul de bază : „voi povesti puţin drama".
** În textul de bază : „Shite-Ato întreabă pe".

rugăciune budistă şi-l dezleagă ca să se ducă, să dispară, să se dezagregheze, să se topească în Nirvana unde este trimis.

Este cel mai subtil aparat de concepţie scenică, acest *nô*-u japonez. Pentru că în locul lui [Shite-Ato] *, — acest personaj care este un personaj fix — poate să treacă un cavaler, o cîntăreaţă, o floare, un fluture, orice. Toată lumea înconjurătoare poate să treacă pe scena acestei tragedii lirice — care se cheamă *nô*-ul japonez — şi [să fie] eliberat în cele din urmă, topit în Nirvana, [prin] ** intervenţia acestui Waki, care reprezintă tendinţa de dezagregare a religiei budiste, care se introduce în veacurile al XV-lea şi XVI-lea. [...] Viaţa acestui [Shite-Ato] *** nu este altceva decît un vis, un vis după învăţătura budistă, care vine, din cauza unei neînfrînate, nebune şi absolute întîmplări, să se treacă pe lumea aceasta, ca fragment, şi atunci, rechemarea acestui vis, de această poezie dramatică — care este chiar *nô*-ul japonez —, rechemarea în actualitate, se datoreşte faptului că acel care a trecut în viaţă — spune budismul — rămîne aderent, ataşat materialităţii acestei vieţi şi [...] tendinţei permanente de revenire. Şi Shite-Ato — care în primul cînt a fost un personaj material, pînă a fugit în faţa întrebării lui Waki — şi revenirea acestuia, sub forma de fantomă, *este nebunia, e demenţa fiecăruia care a trecut cîndva prin viaţă, este dorinţa lui să revie, să se înfăptuiască împrejurul acestei vieţi, să-şi ceară aderenţii, ataşele, reîncărcarea lui cu materialul din care a făcut parte.*

Şi atunci, faţă de această nebunie nu este decît o soluţie, soluţia atotdezlegătoare, atotpotolitoare, atotliniştitoare ; este dezlegarea formulei budiste a lui Waki, care, în cele din urmă, îl rearuncă pe acela care vine sub formă de fantomă în Nirvana.

Deci acest *nô*-u, ca orice artă dramatică, imită viaţa. Dar care viaţă ? Viaţa reală ? Fireşte că nu ! Este imitarea unei vieţi gîndite, acceptate, eliberată de o anumită religie, de budism ; viaţa însăşi, transformată la o scară minus, şi repetarea actului absolut de viaţă, care trece prin realitate, de chiar acest *nô*-u.

---

* În textul de bază : Waki".
** În textul de bază : „pînă".
*** În textul de bază : „Waki".

Vedeţi materialul circulant preexistent, vedeţi muzica, vedeţi proiectarea aceasta în ireal, întretăierea între două lumi : reală şi ireală. Şi vedeţi, mai ales, din acest personaj — care revine şi se reataşează, fie că este vorba de un cavaler, de o cîntăreaţă, o floare sau un fluture (toate sînt realităţi) — [că *nô*-ul] * este o dramă romantică, de evadare colectivă, cum vă spuneam, care are lîngă ea imediat tăgăduirea ei.

Care este această tăgadă ? Este *kyôgen*-ul, care este turnat exact după tiparul jocului de satiri al satirei greceşti. Este făcut cu acelaşi material ca şi jocul de satiri grecesc, urmăreşte acelaşi scop : trivializarea materialului şi dezeroizarea eroului creat de *nô*-u şi, mai ales, asocierea pe un singur afiş. Întocmai ca în Grecia veche, astăzi, în Japonia, se joacă 4—5 *nô*-uri, iar după aceea se joacă un *kyôgen*. *Kyôgen*-ul acesta merge atît de departe, încît nu numai că trivializează materialul, dar, de obicei, ia în rîs chiar tiparul în care *nô*-ul este turnat. Şi de unde în *nô*-u, în cele din urmă, fantoma pleacă, la sfîrşitul actului II, ca să se topească în Nirvana, după rugăciunea lui Waki, în acest *kyôgen* totdeauna acţiunea se sfîrşeşte cu o înjurătură, cu un picior în spate şi cu rîsete.

Am aici un *kyôgen*, întîmplător foarte caracteristic, arătîndu-vă tocmai tăgada ideii fundamentale din *nô*-u, a acestei idei de eliberare, de evadare budistă pe care *nô*-ul îl realizează atît de perfect. *Kyôgen*-ul se cheamă *Zăpăciţii*.

Scena se petrece într-o locuinţă modestă de mahala : pe scena plată, goală, a *nô*-ului, pe care s-a jucat un *nô*-u între Waki şi Shite-Ato. De data aceasta partenerul nu este Waki, ci un alt actor, Hat[i] :

„*Scena se petrece într-o locuinţă modestă de la mahala.*

— Hei, tu de-acolo ! Ia scoal' ! Hai mai iute.

— Ah ! Iată-te.

— Taci şi ascultă ! Eşti un zăpăcit, un iremediabil zăpăcit !

— Ce-ai spus ?

— Ce-am spus ! Mă înnebunesc după acest : «Ce-ai spus ?» Ce n-ai aflat încă ?

— Da' ce să aflu ?

— Într-adevăr, eşti cel mai zăpăcit om, din cîţi am văzut vreodată ! Ascultă : plimbîndu-mă prin curtea faimosului templu Asakusa, am găsit din întîmplare un om mort în faţa mea,

* În textul de bază : „Deci".

zăcînd la pămînt. În jurul său se strînsese o mulţime de gură cască. Şi atunci mi-am făcut loc printre ei ca să văd mai bine.

— Ei, şi-apoi ?

— Ei, şi-apoi !... Parcă văd că ai să începi să strigi. Îmi făgăduieşti să stai liniştit şi să nu spui nici un cuvînt ?

— Făgăduiesc. Zi-i mai departe.

— Mă apropii. Ridic covorul cu care era acoperit cadavrul, mă uit bine, mă uit mai de aproape, şi... închipuie-ţi pe cine am văzut... Pe tine !

— Pe mine ?

— Chiar pe tine ! Atunci spusei tuturor acelor gură-cască, că voi reveni însoţit de persoana interesată, pentru a se putea elibera cadavrul, după ce se va fi făcut examenul identităţii, şi după ce se vor fi obţinut aprobările necesare... Şi acum am venit să te iau şi să te duc acolo.

— Acolo ?

— Da, acolo. Fă-ţi rugăciunea şi haidem.

— Mă cam jenează puţin să mă arăt în public, mort !

— Poate, dar tu eşti de vină. N-ai decît să mă urmezi. Restul mă priveşte. Şi grăbeşte-te ! Nu-i de ajuns scandalul pe care l-ai provocat ? Să mori în mijlocul străzii, şi habar să n-ai de lucrul acesta toată noaptea. Cine a mai văzut aşa ceva ?

— Doamne, cît de zăpăcit sînt !

— În sfîrşit vezi şi tu. Haidem !

(La faţa locului)

— Ne iertaţi, domnilor, dar noi sîntem cei interesaţi. Iată omul despre care este vorba... L-am întrebat şi mi-a răspuns că nu-şi aduce aminte să fi căzut aseară mort, pe stradă, de vreme ce azi-dimineaţă era încă perfect sănătos.

— Fără glume, domnul meu !

— Ascultă domnule : nu mi-ai spus dumneata mie tot ce ai făcut ieri ? Nu mi-ai spus că ai căzut tocmai aci, în locul acesta ? Te rog compară cadavrul acesta cu cel mai interesat dintre noi, care eşti dumneata, şi după aceea luaţi-vă corpul spre a-l preda rudelor apropiate.

— Care va să zică dumneata susţi[i] că dumneata eşti mortul ?

— Da' nu susţin nimic...

— Priveşte cadavrul.

— Nu vreau ! Vă rog nu mă mai chinuiţi aici, cu atîta lume de faţă. Eu ştiu ce-am făcut şi asta mi-e de ajuns.

— Privește-l.

— Doamne, cît sînt de nenorocit !

— Curaj prietene, că nu ți se va întîmpla nimic... Vrem numai să ne convingem dacă...

— Ei bine da, uite că mă uit ! Oh ! Dar obrazul e parcă ceva mai lung decît al meu !

— E din cauza soarelui ! Te-au lăsat la soare cîteva ceasuri !

— Cum mi-au intrat ochii în fundul capului ! Vai de mine și de mine ! Va să zică, tot sînt mort, și cu-adevărat, pe de-a binelea ? ! De știam așa trebuia să-i trag o petrecere aseară ! Trebuia să dau o raită prin Yoshiwara ! Vai, ce trist sînt ! Ce e de făcut, că morții nu mai pot fi înviați ! ?

— Nu-l atinge, domnule. Uite-l acum, că s-a repezit pe propriul său cadavru ! Ei, acum înțelegi ? Tot mai crezi că ești dumneata ?

— Da, desigur că da !... Dar mai întîi vă rog să-mi spuneți cine e ăsta pe care îl țin în brațe ?“

Acesta este *kyôgen*-ul, aceasta este drama antiromantică acuplată, împerecheată *nô*-ului japonez, care nu putea să facă o pereche mai bună din civilizația cu totul îndepărtată jocului de satiri și tragediei grecești. [...]

Tragedia elină

DESPRE TRAGEDIA ELINĂ ŞI SATIRI

În istoria culturii europene tragedia elină este cel dintîi şi cel mai important fenomen. Este important în mod deosebit prin problemele religioase, politice, sociale, estetice pe care le ridică şi, în general, prin imensul fond de idei pe care-l aduce.

Tragedia elină, în istoria universală a teatrului, este unul dintre genurile solemne. Vom vedea curînd ce însemnează acest lucru. Însă, în acelaşi timp, pentru noi, care urmărim evoluţia teatrului pe linia sa realistă — care este, dealtfel, singura linie reală, şi din adînc corespunzătoare acestei arte colective, cu răsunet social — tragedia are un loc special, un loc înconjurat de fenomenul realismului teatral sub loviturile căruia cade pînă la sfîrşit.

În afară de analiza conţinutului şi în perspectiva istoriei acestei tragedii, astăzi ne vom ocupa şi de locul acesta pe care tragedia l-a avut şi pe care l-a pierdut, ca atîtea alte genuri solemne, de-a lungul istoriei universale a teatrului, sub lovitura neîncetată a realismului teatral de pretutindeni.

Pentru a înţelege bine fenomenul acesta al tragediei eline, cred că este de neapărată nevoie să reamintim, în perspectiva istorică, cîte ceva despre civilizaţia veche elină, despre structura ei socială, despre veacurile care au premers al V-lea veac înaintea erei noastre, care este veacul naşterii şi înfloririi tragediei eline, cum spuneam adineaori, ca să se înţeleagă mai

bine aşezarea ei în timp şi, mai cu seamă, tot randamentul şi conţinutul ei.

Cînd vorbeam despre mimus, aminteam că într-o foarte veche civilizaţie egeeană, două trepte aşezate în unghi, în mijlocul unui mare palat, anume în Creta, la Knossos, au întruchipat primul teatru european, prima scenă.

Reamintesc lucrul acesta pentru a adăuga că această înfloritoare civilizaţie egeeană din al doilea mileniu înaintea erei noastre a fost dărîmată, pusă la pămînt, de invazia ultimei stirpe a ultimului neam grecesc, de invazia dorienilor.

Înainte de dorieni, veniseră şi se aşezaseră în locurile acestea — adică pe coasta de vest a Asiei Mici şi pe tot cuprinsul insulelor greceşti pînă în [Creta] * propriu-zisă — în afară de aheeni, prima stirpe grecească, şi anume ionienii, dorienii invadînd cam prin veacul al XII-lea [înaintea] ** erei noastre.

Sînt două ipoteze : una că dorienii ar fi coborît de la nord, din continent, şi ar fi cuprins încetul cu încetul toată partea continentală a Greciei insulare pînă în Asia Mică şi fireşte şi Creta, unde au distrus tocmai acea civilizaţie egeeană, despre care vorbeam. Şi a doua ipoteză, care presupune că dorienii ar fi venit din răsărit, adică din Asia Mică, cu o mişcare de învăluire dinspre răsărit în[spre] apus şi ar fi găsit acest ţinut.

Socotesc, întrucît mă priveşte, prima ipoteză mai valabilă. În orice caz, această civilizaţie egeeană, despre care vorbeam, dărîmată de dorieni, mai tîrziu, cu cîteva veacuri — adică prin veacul al VIII-lea, înaintea erii noastre — a dat această civilizaţie continentală de data aceasta, care este un rezultat al civilizaţiei năvălitorilor, asupritorilor dorieni şi al resturilor din vechea civilizaţie egeeană, de pe urma căreia ne-au rămas două mari cetăţi celebre în Argolida şi anume Tyrintul şi Mykenae.

Aci, în această străveche Mykenae — deci între veacul al XII-lea şi al VIII-lea, veacul [h]omeric — au stat ca regi reali şi istorici, de bună seamă, personajele din tragediile eline şi, în special, un personaj din faimoasa *Orestie* a lui Eschil, pe

---

* În textul de bază : „cetatea".
** În textul de bază : „al".

care o ştiţi cu toţii, Agamemnon. Acesta a avut o existenţă reală.

Cetăţile acestea, Tyrintul şi Mykenae, sînt cetăţile unei civilizaţii primitive, dar totuşi rafinate, sînt cetăţi împrejmuite de ziduri enorme, din blocuri care nu au putut fi depărtate nici azi, de nenumăratele năvăliri de fel de fel de neamuri, care au trecut peste aceste locuri ; blocuri însă nelegate între ele de nici un fel de mortar, blocuri aşezate perfect, dăinuind prin greutatea lor şi alcătuind ceea ce s-a numit întotdeauna zidurile ciclopeene ale acestei cetăţi. Aci au mai rămas însă o mulţime de aşezări din interiorul cetăţii, iar de la Mykenae, reamintesc pentru cunoscătorii dintre dumneavoastră, în ale artei vechi, frumoasa poartă a leilor, poartă care se află în partea interioară a cetăţii şi spre care, într-un triunghi de marmoră, păstrat foarte bine şi astăzi, stau înfruntîndu-se două leoaice pe piedestale. Este semnul cel mai vechi al acestei cetăţi.

Veacul al VIII-lea, veacul [h]omeric, este veacul regalităţii, al unei regalităţi reduse. Nu erau regi mari şi puternici, erau regişori care stăpîneau numai peste o cetate, care se uneau ca să facă vestita expediţie împotriva Troiei.

În civilizaţia aceasta palatul este centrul cetăţii. Regele este domnitorul ei. Poezia este poezia epică ; este construcţia celor două mari poezii epice de folos colectiv al tuturor. Structura socială este încă strîns legată într-o colectivitate care foloseşte în comun şi bunurile şi partea aceasta de cultură şi civilizaţie. Este civilizaţia şi poezia în care mai bat încă răsunete din sud, ale vechii Crete, desfiinţată de năvălirea dorienilor.

În cîntul al XVIII-lea din *Iliada* veţi găsi descrierea făcută de Homer a unui palat cu porţile de aur, a unei mari bogăţii rafinate, care nu sînt altceva decît rămăşiţele unei amintiri din vechea, somptuoasa şi bogata civilizaţie a lumii din sud, din Creta.

Această poezie epică [h]omerică, *Iliada* şi *Odiseea,* din punct de vedere politic şi social, are un mare răsunet şi anume dă cheagul, dă unitatea naţională neamului elenic. Stirpele acestea, venite una peste alta — dorienii peste ionieni şi peste vechii aheeni — îşi capătă acum o conştiinţă unitară de neam închegat la un loc prin aceste două mari poezii, *Iliada* şi *Odiseea.*

Veacul acesta, al VIII-lea, avea să fie urmat de un veac al VII-lea — numărătoarea este descendentă, pentru că ne apropiem, de acel zero în timp, de unde începe să se socotească epoca noastră — veacul al VII-lea, care desface cheagul acesta uman şi social şi pregăteşte spre un subiectivism, spre un individualism. Veacul al VII-lea este veacul în care o burghezie elenică începe să se ridice, care dă o aristocraţie locală, care, la rîndul ei, distruge regalitatea. Palatul nu mai este în centrul civilizaţiei, ci casa particulară ; *domus*-ul vechi roman, luat de aci, stă în centrul aces[tei] * civilizaţii.

În ce priveşte manifestările artistice şi literare, veacul al VII-lea, deşi un veac eroic şi războinic — tocmai pentru că grupul uman s-a desfăcut în individualităţi şi subiectivisme — cunoaşte alte forme, alte categorii literare şi anume lirismul. Este veacul faimoasei poete Sappho şi a lui Arhilocus.

Veacului al VII-lea îi urmează veacul al VI-lea, veac foarte interesant, pentru că e premergător veacului cel mare grecesc, veacului al V-lea. Veacul al VI-lea revine la o strîngere de formulă socială. Din punct de vedere al stăpînirii colectivităţii avem de-a face cu tiranii, care iau în stăpînirea lor cetatea şi pe toţi supuşii. Lumea greacă, care, în veacul al VII-lea (atît ionienii şi dorienii) avea o întinsă expansiune colonială — ionienii pe latura de est a peninsulei lor [...] mergînd pe coastele Mării Negre şi înfiinţînd Miletul şi Megara, cetăţile de la noi chiar, Istria, Tomis, Calatis, iar ceilalţi, dorienii, mergînd pînă în Grecia mare şi Sicilia, fundînd acolo coloniile lor — în veacul al VI-lea este restrînsă din expansiunea ei colonială, pe latura răsăriteană de către perşi, iar pe latura apuseană de către cartaginezi. Atunci, în această restrîngere de expansiune politică, cetăţile greceşti se reconstruiesc şi renunţă la acest individualism. Se instaurează diferitele tiranii, iar în ordinea spirituală şi ideologică — este veacul dogmatismelor şi al apariţiei faimoasei filozofii şi a unei întregi şcoli mistice, a lui Pitagora. Este veacul tuturor frămîntărilor şi mai cu seamă veacul trezirii unei conştiinţe vaste în luptă cu pericolul cel nou, care venea dinspre răsărit, cu perşii. Veacul acesta dă naştere marilor tragici greci şi, în special, înainte de toate, aceluia, care face figură cu totul specială în acelaşi timp de cetăţean, de preot şi de soldat — lui Eschil.

---

* În textul de bază : „acestor".

Iată-ne, astfel, ajunşi în pragul veacului cel mare, al V-lea, care naşte tragedia elină şi cunoaşte pe cele trei mari personalităţi : Eschil, Sofocle şi Euripide, adjudecîndu-şi, evident, o mare personalitate, un poet comic, pe Aristofan.

Veacul al V-lea este veacul iluminismului elin şi, pe prim plan, veacul democratizării cetăţilor greceşti. Tiranii dispar ; cetăţile îşi capătă o arie tot mai largă de viaţă, un control social. *Demos*-ul, adică poporul, intră tot mai mult în această conducere a cetăţilor. Împotriva misticii creşte raţionalismul ; împotriva ilogicului creşte inteligenţa şi critica, cum spuneam. Într-un cuvînt, avem de-a face cu veacul iluminismului, cu veacul care din orbecăirile turburi ale veacului al VI-lea, unde frămîntau toate misticismele şi unde s-a pregătit în forma ei primitivă — veţi vedea de îndată — tragedia elină, se limpezesc toate lucrurile. Şi se limpezesc aşa de mult, încît un drum, care ne-ar duce de la Eschil, prin Sofocle, pînă la Euripide — în opera lor răsfrîntă — ne-ar da imaginea aceasta perfectă a unei transformări, nu numai a unei mentalităţi, dar şi a unei societăţi întregi, a unei societăţi eline de la această epocă ; ceva mai mult, a unei lumi întregi, a fundamentului unei mari civilizaţii continentale viitoare : marea civilizaţie elenică, pe care avea să se fundeze, mai tîrziu, în veacurile viitoare, întreaga civilizaţie europeană.

Pentru că sîntem aci şi după ce am văzut această perspectivă istorică pînă în veacul al V-lea — care a determinat toată transformarea şi posibilitatea de creare a tragediei eline — să vedem mecanismul însuşi al acestei producţii, a tragediei eline, cum a crescut, de unde a venit, ce este şi, mai cu seamă, ce este sub mîna scriitorilor tragici.

Tragedia elină este un gen care a ieşit din străvechiul cîntec şi dans în acelaşi timp celebrat în cinstea unui zeu, care este zeul tutelar al tragediei eline, Dionisos. Cei care dansau erau nişte zeităţi secundare din ceata lui Dionisos, şi anume satirii, zeităţi silvestre, aşa cum îi ştiţi, cum i-aţi văzut imaginaţi de multe ori, cu picioarele lor de ţap, cu coarne, jucăuşi, şăgalnici, impudici. Cîntecul şi dansul lor în cinstea zeului Dionisos se cheamă ditiramb. Acest ditiramb este celula germinativă şi foarte veche a tragediei eline. Nu numai a tragediei eline, dar şi a teatrului elin, pentru că din ditiramb iese tragedia, din ditiramb, cu un adaos special, care se cheamă *comos* — ceea ce dă rădăcina etimologică a cuvîntului co-

medie — iese comedia. Lucrul acesta îl vom vedea mai tîrziu. Deocamdată ne oprim asupra acestui fenomen de ditiramb pe care vrem să-l vedem de unde vine şi în care este germenul, cum am spus adineaori, [al] tragediei eline.

Ditirambul se joacă în cinstea zeului Dionisos, care este un zeu relativ nou. [H]omer (adică veacul al VIII-lea) abia îl pomeneşte şi, în orice caz, nu-l pomeneşte în forma aceasta puternică, contagioasă, contaminantă, aş spune, şi creatoare pe care-l cunoaşte veacul al V-lea. S-a interpus ceva. Dionisos, împreună cu Demeter — care este o zeiţă ctonică, zeiţă a pămîntului, zeiţă a fructificării —, sînt zeităţi noi, aduse în patrimoniul religios al colectivităţii eline tocmai de formele noi sociale, de forma demosului, a democraţiei, de popor. Ele nu existau în veacul al VIII-lea decît într-o formă foarte vagă, veac dominat de acei regişori, despre care am vorbit. Deci un impediment de alcătuire socială se opunea acestor zeităţi, care reprezentau interesele şi, în orice caz, sensibilitatea religioasă a unei alte pături sociale, care era pătura de jos. Însă între un Dionisos al veacului al VIII-lea [h]omeric, (slab, şters) şi un Dionisos din veacul al V-lea, care creează tragedia, s-au interpus şi s-au adaos alte lucruri şi, în primul rînd, acel demon al vegetaţiei, de care am vorbit, acel demon al vegetaţiei, care a cunoscut multe forme şi mai cu seamă [în] veacul al VI-lea (care a premers naşterea tragediei) o formă dementă, pe care a împrumutat-o dintr-o regiune învecinată şi anume din Tracia ; forma unui cult special, a[l] unui zeu din munţii şi pădurile Traciei, pe numele lui Sabasios — care nu este altceva decît un vechi zeu al vegetaţiei — şi-l face să intre în pielea lui Dionisos (străvechiul zeu din veacul al VIII-lea) şi să-i dea toată valoarea lui turbulentă cu toate cortegiile caracteristice pînă la naşterea tragediei.

Acest Sabasios este un zeu barbar, a cărui liturghie, ca să spun aşa, se oficia noaptea prin păduri şi, în majoritatea cazurilor, de către femei. Cunoştea toate orgiile acest cult, cunoştea toate excesele, şi se mergea aşa de departe, încît [dansatoarele] se învîrteau în jurul unui presupus altar, care nu era decît un pietroi. Într-o horă dezmăţată, deşucheată şi nebună se învîrteau pînă ce cădeau într-un fel de extaz, de îmbătare adusă de mişcare şi de ritm, întocmai ca la popoarele orientale şi, în special la turci, dervişii. Acest extaz, această

îmbătare prin mişcare, prin dans, ducea la comunitatea cu zeul pe baza unei vechi idei magice.

Această liturghie barbară a lui Sabasios a fost împrumutată şi adusă în Grecia pe calea lui Dionisos şi, la un moment dat, echilibratul suflet grecesc din sud s-a găsit primejduit de această colectivă isterie şi nebunie, care urma să dezechilibreze complet întregul neam, să-l degradeze. Şi atunci trebuia să i se opună ceva — şi aci nu ştiu cum să subliniez îndeajuns faptul pe care vă rog să-l reţineţi — crearea tragediei greceşti a fost un gînd genial şi, în primul rînd, un mare gînd politic şi social al conducătorilor lumii greceşti, din veacul al VI-lea, care a captat această frenezie a noului cult (care urmărea să dezechilibreze sufleteşte aproape complet întreaga populaţie) şi captînd-o îi dă alte canaluri de scurgere. Ba ceva mai mult, face din el puterea generatoare, fructificatoare a celei mai înalte forme de artă a acelei epoci. Şi Herodot spune că cel care ar fi făcut această unire ar fi fost un taumaturg pe numele lui Melampos, care era şi preot al cultului apolinic, deci al zeului limpede, statuar, dorian, a zeului care predomina o societate aşezată ca societatea grecească. În acelaşi timp acest Melampos ar fi avut ideea să capteze şi să asocieze noul cult mult mai barbar al lui Dionisos vechiului cult apolinic, dorian.

Este o legendă. Realitatea istorică este însă următoarea : pe la anul 534, deci în veacul al VI-lea, un tiran, Pisistrate, face acest lucru ; simte nevoia politică şi socială să capteze şi să rînduiască în forme cetăţeneşti aşezate această nebunie contagioasă, care venea din nord. Pisistrate face acest lucru cu ajutorul unui personaj intrat ca simbol în istoria teatrului, cu acel faimos Thespis, care, dintr-o mahala a Atenei, a venit cu carul lui, cu corul — cu carul lui de figuranţi, dacă vreţi, sau de dansatori în formă de satiri — şi a primit, pentru prima oară, din partea lui Pisistrate însărcinarea să asocieze cele două lucruri, adică cultul staticului zeu dorian Apollo cu cultul ditirambic, deşănţat al lui Dionisos.

În această contopire a două culturi, Thespis — sub îndemnul lui Pisistrate — ar fi creat şi începutul teatrului grec, el ieşind din masa corului şi dînd replica primului corist. În felul acesta Thespis este primul replicant în tragedia greacă, creată în veacul al VI-lea şi, în acelaşi timp, primul actor de-

tașat din grupul acesta ditirambic și al satirilor, care a creat această tragedie greacă.

Tragedia greacă are acest dar enorm de a uni în ea două stiluri. După ce și-a asimilat vechiul cult tracic, tragedia greacă unește în ditiramb — care rămîne o mică parte muzicală și o parte de coreografie — stilul dorian cu stilul ionian, care se alternează în partea vorbită (în partea care revine actorilor, partea susținută de poet în iamb, dar în dialectul ionian). Aceste două elemente, care rămîn permanent libere din punctul de vedere al structurii prozodice în tragedi[a] [greacă] pînă la sfîrșit, precum și elementul celălalt, religios, reprezintă o permanență, care nu se șterge niciodată, pînă la sfîrșit, pînă la Euripide, alături de elementul omenesc, care crește din ce în ce mai mult pînă la același Euripide. Cele două elemente există perfect despărțite în tragedia greacă, care, însă, la un loc, realizează, sub minunea unei măsuri unice, și a unei finețe unice, pe care o cunoaște însuși neamul grecesc, unitatea aceasta perfectă de impresie artistică, pe care a lăsat-o totdeauna tragedia greacă.

Acum, pentru că ați văzut de unde vine, ați văzut în linii mari ce este această tragedie greacă, fie-mi îngăduit să spun două-trei cuvinte și despre organizarea însăși a teatrului grec.

Teatrul grec, firește, se naște la Atena, cum se naște comedia în Sicilia. Teatrul grec începe cu sfîrșitul veacului al VI-lea și începutul celui de al V-lea. Pînă la [338 î.e.n.] (va să zică pînă în veacul al IV-lea), la Atena nu exista teatru de piatră. Existau niște eșafodaje de lemn, care în timpul marilor sărbători dionisiace — ținute în luna martie și aprilie ale fiecărui an — se așezau pe clina răsăriteană a Acropolei, unde era un țarc sfînt închinat lui Dionisos.

Teatrul grec era un teatru neacoperit — și la început cînd era de lemn și mai tîrziu cînd a devenit de piatră — era un teatru în aer liber.

Cînd a devenit de piatră și a început să aibă o funcție politică și socială, a ajuns să cuprindă un mare număr de spectatori, cum sînt astăzi marile noastre locuri de sport: 50—60 000 de oameni. Teatrele de la Epidauros, de la Taormina sînt printre cele mai mari teatre din Antichitate.

Din ce se compunea teatrul? Dintr-un loc rotund, o circumferință bătătorită, care se chema orchestra, în mijlocul căreia era un altar al lui Dionisos. În jurul acestui altar dansau

corurile, dansau satirii. Întotdeauna acesta a fost locul pe care nu l-au pierdut niciodată.

Replicantul, adică actorul — primul a fost Thespis — se urca pe scenă, care era o încăpere în fața publicului așezată în amfiteatru, o scenă, care la început era de lemn și în continuarea orchestrei. Pe măsură ce teatrul evoluează, pe măsură ce tragedia greacă își schimbă structura și își schimbă și corul structura, partea lirică, ditirambul, scăzînd din ce în ce și crescînd tot mai mult partea epică — partea dramatică, partea în dialect ionian, cum spuneam, adică partea de conflict, de teatru propriu-zis —, în aceeași măsură structura teatrului se transformă. Scena nu mai este la același nivel cu orchestra, ci se ridică. Și se ridică atît de mult, că se taie o groapă, o prăpastie între public, orchestră și scenă, încît scena aceasta nouă, de zid de obicei, care reprezintă un frontal de palat, ajunge în veacul IV—III, în epoca alexandrină, la înălțimea de 4—5 metri.

Evident că în acest teatru enorm, cuvîntul nu putea fi rostit așa cum îl rostim noi astăzi în teatrul nostru închis, pe care l-a lăsat moștenire Renașterea. Și atunci, o mașină specială trebuia inventată pentru aruncarea cuvîntului în imensitatea aceasta goală a unui teatru grec. Și iată că masca — vechiul semn totemic — se transformă sub necesitățile tehnice ale teatrului grec, masca aceasta — care în tragedie, știți că are gura aceea enormă, crispată, într-un fel de strîmbătură dureroasă, pe cînd masca comică are aceeași gură cu colțurile în jos și cu un rîs gigantic — masca aceasta are o placă vibratorie, care amplifică glasul și-l aruncă pînă la ultimul loc, ca acolo să poată fi auzit.

De asemenea, la dimensiunile acestea gigantice ale teatrului grec, trupul omenesc rămînea infim de mic. De aci necesitatea coturnului, a pantofului foarte înalt, pe care să se urce actorul, ceea ce, firește, avea o repercusiune foarte marcată în felul de a juca pe acest coturn (care nu asigura un echilibru prea bun : nu se puteau face mișcări prea bruște decît cu riscul unei căderi). De aceea se presupune că mișcările pe scena teatrului erau foarte lente, iar trupul însuși trebuia să capete un volum și o mărime neobișnuite trupului omenesc. Atunci era umflat cu perne, pături și se ajungea astfel la un gigantism al întregului personaj, care juca, care era actorul acestui teatru.

În cîteva cuvinte acesta ar fi teatrul grec, acesta ar fi teatrul pe care l-au apucat încă la început tragicii Eschil și Sofocle.

Să vedem în cîteva cuvinte cum se proceda. În ajunul dionisiacelor, un poet se ducea și se prezenta în fața conducerii cetății cu textul operei lui. Textul acestei opere se compunea dintr-o trilogie, adică trei tragedii, și un joc de satiri. În fond, din punct de vedere al spectacolului, era o tetralogie, trilogia reprezentînd strict numai tragedia.

Stăpînirea accepta sau nu accepta textul. Deci [funcționa ca] un comitet de lectură. Dacă îl accepta, atunci însărcina pe trei coregi — care erau aleși dintre cetățenii cei mai bogați ai cetății — să organizeze spectacolul pe cheltuiala lor. Aceștia dădeau suma necesară și dădeau și un cor poetului, poet care trebuia să fie în același timp și muzicant și cîntăreț și el însuși primul actor replicant al acestui cor. Așa a fost sub Eschil. Cel care schimbă este Sofocle. Acesta trebuia să cînte și, neavînd glas, se descarcă pe umerii unui actor de meserie.

Începe să se învețe această trilogie — cu jocul de satiri la sfîrșit — și, în zilele fixate, are loc spectacolul. Zilele erau în număr de 7. Preocuparea cultică n-a lipsit niciodată.

În prima zi, un alai imens, cu actori, cu autor, cu preoții lui Dionisos, mergea spre Eleusis, unde era un altar străvechi al zeului. La reîntoarcere avea loc un prînz, la care se mîncau taurii sacrificați pe altarul zeului — deci vechea idee magică pe care o găsim în toate cultele : împărtășirea cu puterea însăși a zeului prin animalul jertfit lui — după care urmau două zile de mimotie ; în sfîrșit două zile de tragedie și două de comedie.

În linii foarte mari și sumar, cam aceasta era fața teatrului la Atena. Și acum să trecem propriu-zis la tragedia și la tragicii greci și să examinăm transformarea tehnică și de idei de la cel mai vechi tragic care este Eschil și pînă la Euripide.

Victor Hugo, dacă nu mă înșel, într-o carte patetică, puțin informată, pe care a scris-o despre Shakespeare, spune undeva, vorbind de toată mărimea și gigantismul culturii și literaturii : *„J'aime Eschyle en tant qu'[il est] Hippopotame“*, (adică îl iubesc pe Eschil în măsura în care el este hipopotam) *, adică

* Afirmația la care face aluzie I. M. Sadoveanu sună astfel : „Eschyle est une sorte de béhémoth parmi les génies“ (V. Hugo, *William Shakespeare*, Paris, 1864, p. 197) *(n.e.)*.

ceva uriaş, aproape gigantic. Imaginea aceasta a marelui poet francez este cît se poate de plastică pentru a ne reda personalitatea gigantică a acestui Eschil, care a fost în acelaşi timp cetăţean, preot, hoplit — a luat parte la Plateea şi a luptat la Marathon împotriva perşilor — şi un pedagog educator al cetăţii. Eschil însă poartă în opera lui contrazicerile epocii în care a trăit. Iese din veacul al VI-lea. Este născut la [Eleusis] * în anul 524 şi de timpuriu a luat parte, cum spuneam, la război ca hoplit.

Născut în veacul tiraniei şi oarecum şi al reacţiunii, ajunge cu viaţa şi scrisul pînă în veacul al V-lea, deci în veacul democratizării, pe care nu-l iubea prea mult. El, în tendinţele lui primare şi în muzicalitate reprezintă, în formele cele mai stricte, vechea tragedie greacă, cultul zeului Zevs, din care trebuie să cadă peste om o îndurare şi un har pentru ca omul să poată realiza ceva. Această moira — acel destin, care planează peste om în toată tragedia greacă, tot pesimismul vechi grecesc, pe care neamul acesta nu l-a părăsit niciodată — la Eschil este încă o parte abstractă, pe care nu poţi s-o sesizezi ; nu poţi decît s-o înduri.

La Sofocle această moiră este o zeitate îngrozitoare, pe care nu poţi s-o înfrîngi şi căreia nu poţi să [i] te opui.

Noutatea cea mare — pentru care, dealtfel, a fost foarte mult criticat şi tăgăduit în epoca lui — [...] a venit la Euripide, care este primul scriitor modern, care [sugerează] că această „moira", acest destin al omului, *fatum*-um latin, nu mai este o zeitate, ci este în om şi omul poate să o mînuiască după voia lui, cum vom vedea mai tîrziu.

Deci acest Eschil gigantic, enorm, făcut din blocuri aproape ciclopeene, în toată gîndirea lui mistică şi cosmogonică, a scris o serie întreagă de tragedii, din care se păstrează numai şapte. Nu voi insista asupra lor şi voi aminti despre cea mai importantă tragedie a lui Eschil, anume *Orestia,* care se compune din : *Agamemnon,* prima parte, din *Hoeforele,* partea a doua, şi a treia : *Eumenidele.* Este vechiul blestem atrid, luat aci de Eschil ca o idee principală, pe lîngă ideea generală a destinului şi anume că crima şi sîngele vărsat nu se iartă niciodată.

În cîteva cuvinte, care este subiectul lui *Agamemnon ?* Agamemnon, regele real de la Mykenae, un regişor din acei

* În textul de bază : „Delphi".

mulți greci, a luat parte la expediția Troiei. După război se întoarce în Argolida. În palatul de la Argos a găsit pe soția sa Clitemnestra în păcat cu vărul său Egist. Agamemnon este omorît de Clitemnestra, pentru ca în tragedia a doua (în actul al doilea, după noi), Clitemnestra și amantul ei să fie omorîți de Oreste, fiul lui Agamemnon — Oreste, nedespărțit de prietenul său Pilade și căruia i se asociază, într-o răzbunătoare furie și sora sa Electra (lucrul acesta din ordinul lui Apollo) — pentru ca în actul trei, cel mai frumos și mai important, *Eumenidele,* să-l găsim pe Oreste în templul lui Apollo.

Cînd se deschide scena — cum era la cei vechi — templul acesta închis, se deschide și înăuntru îl vedem, plin de sîngele dublului omor, pe Oreste, îngenuncheat lîngă altarul lui Apollo, care era considerat de greci ca centrul, buricul lumii. Apollo stă pe soclul lui și în jur stau adormite cățelele sîngeroase ale răzbunării, Eumenidele. Acestea se trezesc și începe judecata. Apollo îl duce pe Oreste la judecata areopagului din Atena. Pentru că îl dă în judecata acestui areopag, aci este ideea cetățenească a lui Eschil, care vede primejdia desfacerii cetății, sub puterea care vrea să imprime altă structură societății.

Areopagul îl absolvă de dublul omor pe Oreste : Eumenidele însă nu. Atunci intervine Pallas Atena, zeița tutelară a Atenei, care transformă aceste Eumenide din zeițe răzbunătoare și sîngeroase în niște zeități amene și bune, ocrotitoare [ale] cetății.

Aceasta este marea trilogie a *Orestiei,* care începe atît de frumos, cu acel păzitor de pe acoperișul palatului lui Agamemnon de la Argos, care sta și aștepta vestea optică a căderii Troiei, veste care urma să vină cu focul aprins din deal în deal și din munte în munte. În sfîrșit, cînd vede focul aprins, știe că Troia a căzut, după zece ani. Are acel monolog care spune : „sub stelele călătoare ale nopților, stau aci de veghe de zece ani ca un cîine credincios pe terasa de sus a palatului".

Evident că aceste imagini simple, mari, robuste, sînt frecvent[e] la acest poet enorm, Eschil, care, după *Orestia* și după problemele pe care ați văzut că le-a pus ca educator, ca patriot, ca poet și, în același timp, ca credincios al cultului lui Zevs, ajunge la sfîrșit să pună o problemă care se datorește tocmai influenței veacului al V-lea, în care a intrat, influență

care a lucrat și asupra lui — acea idee de libertate individuală, creînd pe acel *Prometeu înlănțuit.*

Prometeu înlănțuit, cum știți, este un fragment dintr-o trilogie despre Prometeu, pierdută.

Prometeu este titanul care l-a iubit pe om și care a furat focul ca să-l dăruiască omului ; deci e marele binefăcător al omenirii.

Karl Marx, vorbind undeva despre Prometeu, a spus că este mucenicul cel mai interesant din toată galeria literaturii universale.

Pe acest Prometeu, Eschil îl înfățișează bătut în fiare în munții Caucaz, de către Hephaistos, de zeul faur, venind la picioarele lui toată lumea care avea să spună un cuvînt de protest ; lume de titani sau lume de zeități sau muritori, care avea să spună un cuvînt de protest împotriva tiraniei mari a lui Zevs, împotriva căruia însuși Prometeu se răzvrătește : vin Okeanidele, vine Io, vine toată lumea. Acesta urma să rămînă înlănțuit aci, cum spune povestea, și vulturul lui Zevs îi mînca ficatul, care creștea la loc, acest chin nesfîrșindu-se niciodată, ca în povestea *Danaidelor.*

Prometeu, chiar pe stîncă, are o ultimă revoltă și în cele din urmă este trăsnit cu stîncă cu tot de către Zevs și aruncat în abis.

Este surprinzătoare ideea aceasta de libertate individuală afirmată în opera lui Eschil, dar ea este și o dovadă a influenței acestui veac pînă la care Eschil a ajuns, a scris și a trecut [torța tragediei grecești în] mîna contemporanului său cel mare, lui Sofocle.

Ideea moirei sau [a] destinului spuneam că la Sofocle nu mai este o idee abstractă, ca la Eschil, ci este o zeitate căreia nu[i] te poți opune, nici nu poți s-o înfrîngi, pe care trebuie s-o înduri. Însă Sofocle a reușit s-o facă mai palpabilă, s-o aducă mai aproape de noi, în chinurile patetice ale unuia din eroii săi [...] anume Oedip.

În două cuvinte știți care este povestea lui *Oedip rege,* după care urmează, mai tîrziu, *Oedip la Colona* și *Antigona,* ca ultima parte din tragedie.

Povestea lui Oedip este următoarea : Regelui teban Laios, căsătorit cu regina Jocasta, i s-a dezvăluit de oracol că va fi omorît de propriul său fiu, care se va căsători cu propria lui mamă, săvîrșind această nelegiuire de sînge și că va avea cu

ea copii. Atunci pentru că Jocasta născuse un fiu, ca nu cumva să se întîmple acest groaznic incest, Laios dă ordin ca pruncul să fie dus pe un munte și părăsit acolo. Pruncul este părăsit cu picioarele legate, de pe urma cărei legături i se umflă picioarele ; de unde etimologia *oedipous* = picior umflat, și numele eroului.

Însă acolo este găsit de păstorul unui alt rege și este dus la curte.

Acest rege ia pruncul, îl crește și-l adoptă. Pruncul crește și înflorește la curtea tatălui său adoptiv, pe care-l socotea că este propriul său tată. Ducîndu-se la Delphi și consultînd oracolul, i se spune și lui același lucru, că va omorî pe tatăl său și se va căsători cu mama lui.

Pentru ca să nu fie ajuns de acest groaznic blestem, pleacă de la curtea tatălui său adoptiv, pe care-l considera tatăl firesc.

Pe drum, într-o încurcătură de care, se ia la ceartă cu un călător, care venea în sens invers, și, fiind o fire violentă, omoară pe călătorul necunoscut, care nu era altul decît Laios, propriul său tată. Iată, dar că prima parte a oracolului s-a îndeplinit.

Ajunge la Teba, în cetatea acum fără rege. Aci scapă Teba de ciumă, răspunzînd și înfruntînd Sfinxul. Aci este, iarăși, adusă pe primul plan, de către Sofocle, personalitatea umană, rațiunea și puterea omului.

Drept mulțumire, Oedip este ales rege al cetății în locul lui Laios și se căsătorește cu regina, care nu este alta decît propria lui mamă. Cu Jocasta are o serie de copii, care sînt în același timp copiii și frații lui.

În această stare îngrozitoare de rușine și sînge, în cele din urmă, încep bănuielile. S-a scris cîndva și pe drept cuvînt, întrucît privește tehnica aceasta minunată și cu totul modernă a lui Sofocle pentru desfășurarea acțiunii, că este o tehnică de roman polițist.

În adevăr, atît este de stringentă și pasionantă cercetarea pe care Oedip o face împotriva acelui om care l-a omorît pe Laios, neștiind că la capătul ei se va găsi pe sine însuși, nu numai ca omorîtor al lui Laios, dar și ca omorîtor al propriului său tată.

În felul acesta, reîntorcîndu-se de la această îngrozitoare cunoaștere în palatul său de la Teba, lîngă soția sa, Jocasta,

va descoperi și partea a doua, tot atît de îngrozitoare a blestemului, că Jocasta este mama sa.

Vedeți, nu este altceva decît descoperirea acestei groaznice taine, [a] acestei moira, de care omul nu poate să scape, fiind cu totul nevinovat. Atunci Oedip, în cunoașterea deplină a adevărului, neputînd suporta această stare infernală pentru un om și nevrînd să mai vadă lumina zilei, își scoate ochii, și orb, sprijinit de umărul fiicei sale Antigona, pleacă în mizerie și nenorocit pe căile pribegiei și ajunge într-o mahala la Colona, unde își găsește oarecare alinare lîngă fiica sa Antigona. Aceasta este groaznica desfășurare a tragediei lui Sofocle, atît de modernă și de patetică, mult mai aproape de noi, decît a lui Eschil, care proiectează departe de noi acest personaj nevăzut al moirei, dar resimțindu-se, în toată tragedia aceasta, umană și îngrozitoare.

În sfîrșit, după acești doi poeți tragici, ajungem la al treilea, la Euripide, care este primul poet realist. În cadrul tragediei eline este primul psiholog, primul modern. Pe linia lui Euripide vine literatura modernă a psihologismului, a omului în general, de-a lungul tuturor veacurilor, trecînd cu același patos prin Shakespeare, prin Racine, pînă la teatrul nostru modern, care este o poveste despre oameni, cu oameni și pentru oameni.

Euripide este ultimul dintre tragici. El a scris o mulțime de tragedii patetice, dintre care socot că cea mai bună este *Medeea,* [a] căre[i] [eroină cu același nume] a fost înșelată de soțul ei Jason, și care, în pasiunea ei neiertătoare de femeie jignită, merge atît de departe, încît își omoară propriii săi copii. Medeea a lăsat, pare-se, urme și pe țărmurile noastre, Jason făcînd parte din faimoasa expediție plecată în căutarea lînei de aur, în care Medeea l-a urmat. O tradiție foarte veche spune că Medeea ar fi săvîrșit groaznica ei faptă, omorîrea copiilor și aruncarea cadavrelor lor, pe coastele Mării Negre, mai sus de Constanța.

Medeea stă la îndoială ; în sufletul ei se luptă mama cu amanta. În cele din urmă amanta învinge. Dar lupta aceasta groaznică nu mai este o idee abstractă, ca la Eschil, [...] ci este [o luptă ce se dă] în noi. Euripide este primul tragic care așează acest destin în omul însuși. Omul poate să-i cadă pradă sau poate să-l mîntuiască într-un anumit fel cum vrea.

Euripide a fost acuzat de lucrul acesta, că în tragedia lui a băgat idei din ce în ce mai noi sub impulsul sofiştilor (o şcoală nouă filozofică), într-un materialism, aş spune, real, într-o poziţie permanent critică, năruind de pe scenă, în faţa concetăţenilor săi, mai toate vechile credinţe mistice şi căutînd să servească — cum ar fi putut mai bine — veacul acesta raţionalist, de critică, care era veacul clasic, al iluminismului grec, veacul al V-lea.

Euripide nu a avut o viaţă comodă şi cel dintîi care l-a atacat violent, a fost contemporanul lui, scriitorul de comedii (care nu erau decît un fel de reviste, care puneau pe scenă actualitatea), şi anume Aristofan.

Pentru că sîntem la Aristofan, cîteva cuvinte despre comedia elină. Ea iese tot din ditiramb, ca şi tragedia, însă i se adaugă acel *comos*, care nu are echivalenţă la noi, în limbile moderne. Noţiunea lipsind din civilizaţia noastră, urmează s-o explicăm prin mai multe cuvinte.

Comosul era o erupere dezmăţată a unui alai pe străzile cetăţilor greceşti, întotdeauna făcut de cheflii, care veneau de la un ospăţ în cinstea zeului şi care arunca[u] *, în cel mai bun caz, înjurături în dreapta şi în stînga împotriva cetăţenilor.

Ditirambul îşi însuşeşte acel *comos* la care se adaugă o veche comedie siciliană şi în felul acesta avem clasica comedie pe care, în veacul al V-lea, a practicat-o Aristofan în comedii pe care le ştiţi cu toţii : *Păsările, Cavalerii, Pacea, Norii* şi altele şi în centrul de atac al cărora a stat, nu o singură dată, marele tragic Euripide.

Euripide, ca orice tragic, a avut îndatorirea să-şi completeze programul său cu un act de satiri, şi iată-ne în felul acesta ajunşi iarăşi la o problemă foarte interesantă. Ce este jocul de satiri ? [...]

În general se spune că jocul de satiri era făcut pentru o bună echilibrare sufletească a spectatorului atenian, după trei îngrozitoare tragedii sîngeroase, în care spectatorul se simte cutremurat de frică şi milă şi în acelaşi timp, sentimente, pe care, după Aristotel [autorul] era obligat să le folosească şi să le cheme la suprafaţă pentru a purga, pentru a uşura, pentru a elibera sufletul spectatorului prin acest *catharsis*, acea curăţire, readucînd liniştea.

---

* În textul de bază : „aruncase".

Vedeți, formula aceasta a unei estetici tîrzii a *catharsisului*, în tragedie, nu este altceva decît un răsunet din vechea luptă melampică, care în plină infamie și contagiune a lui Sabasios și Dionisos caută să dea o canalizare acestei frenezii care cuprinsese cetatea.

După aceste trei tragedii, care cutremurau spectatorul, se socotea că trebuie să vină un joc de satiri, care este și nu este comedie, care are, firește, elemente reale înăuntru, dar este mai mult o feerie în care se îmbină și o grație anumită și un realism.

Euripide — care era un om adînc, care era un om cu o problematică intensă, care merge mult mai la fundul lucrurilor — probabil va fi găsit o oarecare dificultate ca să scrie un joc de satiri, totuși a scris, pentru că era obligat s-o facă.

Copoii de Sofocle și *Ciclopul* de Euripide sînt două jocuri de satiri pe care le vom reprezenta integral. În *Ciclopul*, veți vedea că este vorba de un ciclop, Polifem, care trăia undeva în Sicilia, după războiul Troiei, împreună cu satirii lui și conducătorul acestor satiri, un vechi tovarăș al lui Dionisos din libațiunile dionisiace — cu Silen — și în lumea aceasta cade vicleanul Odiseu, care se întorcea acasă în patria lui, în Itaca, din lupta de la Troia.

Oamenii vin aci după merinde ; nu găsesc și, în momentul cînd să plece, vine Ciclopul — care nu este altceva decît un căpcăun — care mănîncă pe doi din tovarășii lui Odiseu și chiar Odiseu abia scapă din mîna lui.

Un poet destul de searbăd al simbolismului francez a împrumutat subiectul acesta — mă gîndesc la Albert Samain — care a scris o piesă în versuri *Polyphème*, cu modelul acesta atît de robust al lui Euripide, dar care nici pe departe nu este așa de reușit ca modelul autentic.

Iată-ne ajunși la sfîrșitul acestei conferințe, în care vreau să trag cîteva concluzii.

Am analizat ce este tragedia greacă, am spus cîteva cuvinte despre tragedie, am spus că este un gen solemn, care chiar în interiorul lui, de la un tragic la altul — de la Eschil la Euripide — decade din solemnitate, mergînd spre un realism tot mai puternic și care se găsește înconjurat d[in] * toate părțile de formule de acestea care merg spre realism : jocul de satiri,

* În textul de bază : „de".

congenital ei ; comedia clasică, cu o bună substanţă realistă în ea şi, fireşte, la aceeaşi epocă, în aceeaşi contemporaneitate, mimusul [...] gen realist prin excelenţă în teatru.

Această atmosferă de realism general, în care abia mai trăieşte vechea tragedie cultică — care pînă în veacul al III-lea avea să se stingă încetul cu încetul şi să nu mai fie reluată — face să dea putere încă o dată, genurilor populare democrate în frunte cu mimus[ul] şi să ajungă la înălţime în acelaşi Ev Mediu [...] să dea noi valori, crescînd, spre o Renaştere şi mai departe pînă la Shakespeare.

Deocamdată, acesta este turul de orizont pe care l-am făcut cu privire la tragedia şi comedia elenică. [...]

ESCHIL

[...] Eschil, înainte de orice, este un poet religios şi naţional. Aşa trebuie privit, aşa îl vom analiza. Însă, înainte de a ne apropia de opera lui, se cere să analizăm care este conţinutul acestui sentiment religios.

Religia vechilor elini este departe de a fi o concepţie clară, echilibrată, despre rosturile acestei lumi. Dacă cumva îşi închipuie cineva că frumosul echilibru statuar, al veacului al V-lea [î.e.n.] care, privit la suprafaţă şi printr-o informaţie fugitivă dă impresia că ar fi un veac netulburat, fără nelinişte metafizică, dacă îşi închipuie cineva că acest echilibru, reprezintă realitatea, se înşală. Sub această realitate de echilibru, de limpezime, de calm, stă cu totul altceva şi, pentru ca să-l descoperi, trebuie să părăseşti muzeele, să uiţi statuia, şi să te adresezi direct dramei. Numai drama mai păstrează în ea această mare nelinişte a elinului din veacul al V-lea [î.e.n.] venită pînă la el — vom vedea cum — sporită, întrebuinţată şi, mai cu seamă, lăsată lumii de cel mai mare tragic, care este Eschil, în acea enormă manifestare, care [este] * întreaga lui operă dramatică.

Înainte de a ne apropia de veacul acesta, să cercetăm acea structură a dramei magice dintotdeauna, care stă la baza dramei religioase eline.

* În textul de bază : „se cheamă".

Înainte de orice preocupare religioasă, un fel de geografie a spiritului, a sufletului omenesc, ne dovedește că toată așezarea și toată înfățișarea credințelor oamenilor de pretutindeni era una și aceeași, era elementară, era o credință în forțele de dincolo de noi, pe care nimeni nu le descifrează, pe care toată lumea însă se silește să le capteze în formule — cîteodată simple, cîteodată complicate, în majoritatea cazurilor în formule magice — la baza cărora stă elementara formulă, că, atunci cînd vrei să captezi o forță din afară, pe care nu o cunoști, trebuie să faci o acțiune, în care să imiți o acțiune presupusă a acestei forțe. Este ceea ce s-a numit totdeauna „magia simpatică". La aceasta se mai adaugă o idee de împărtășire cu această forță însăși. De aci banchetele rituale ; de aci mîncarea, îndeobște a animalului care prezidă magic soarta unui grup de oameni, a clanului ; de aci întregul totemism, care a prezidat la această [epocă] viața religioasă, magică, înainte de orice cristalizare în formele superioare ale religiei.

Această structură a vieții religioase, magice, este uniformă și de bază pentru toată lumea, pentru toată Europa ; aș spune ceva mai mult — pentru toate civilizațiile extraeuropene și, mai cu seamă, pentru civilizația de dincolo de Atlantic.

În mijlocul acestei religii magice se găsește, în primul rînd, un cult, o inițiere în cinstea unui demon, care trăiește în cuprinsul vieții magice și care a impresionat de foarte mult timp pe om. Acest demon este „demonul vegetației", marele demon al vegetației, care a impresionat pe om cu ritmul morții și reînvierii lui și care nu este altceva decît ritmul însuși al morții și reînvierii naturii. În fiecare an natura moare toamna, pentru ca să reînvie primăvara.

Omul primitiv, de foarte mult timp, a fost impresionat de acest ritm al naturii și i-a suprapus pe acest demon al vegetației, căruia a început să i se închine.

Astfel de dramă magică avem și noi, românii, în toate practicile noastre. Mi-am dat silința, cîndva *, să descifrez, în lumina acestor principii, unele lucruri, care se practică obișnuit la noi și am reușit să identific, printre altele, așa-numita „capră", adică acel obiect de ajun de sărbători de iarnă, în care un flăcău se îmbracă într-un fel de capră stilizată, cu o

---

* În articolul : *Pe urmele dramei*, publicat în *Gîndirea*, an. VII, nr. 6, iunie 1927, p. 201—205 *(n.e.)*.

mască de formă conică, împodobită cu clopoţei şi panglicuţe şi care clămpăne din cioc. Această „capră" sau „breaza", nu este altceva decît o identificare a vechiului demon al vegetaţiei. Tot ce spune Manhardt, marele învăţat, care a făcut epocă, dealtminteri, cu studiile sale asupra demonului vegetaţiei, se poate regăsi în această „capră" : forma conică a măştii, care acoperă trunchiul pînă la trei sferturi, împodobirea cu panglicuţe şi verdeţuri şi, mai ales, un lucru foarte important, glasul clopoţeilor, care este totdeauna glasul demonului vegetaţiei.

Iată cum, la îndemîna noastră, găsim aceste încercări de descifrare a rosturilor şi tîlcurilor misterioase ale vieţii milenare.

Acelaşi lucru stă la baza religioasă pe care veţi vedea că se construieşte întreaga credinţă a vechilor elini şi, în primul rînd, a acestui Eschil, de care ne ocupăm.

Spuneam că demonul vegetaţiei se suprapune pe ritmul naturii. Dar omenirea evoluează şi de foarte mult timp s-au construit mistere, iniţieri, în jurul acestui demon al vegetaţiei — mistere pe care le găsim pretutindeni de-a lungul Mării Mediterane. Misterul egiptean al lui Osiris, frînt, rupt, refăcut, reînviat din bucăţile sfîşiate ale trupului său, sub grija de soră a lui Isis, nu este altceva decît reînvierea lui Dionisos, vechiul demon al vegetaţiei. [...]

Dionisos era necunoscut în veacul al VIII-lea sau [al] IX-lea înainte de Christos, adică în lumea lui Homer. Homer pomeneşte de Dionisos, dar ca de o zeitate cu totul secundară. Ce s-a întîmplat între lumea lui Homer, — adică între veacul al VIII-lea înainte de Christos —, şi veacul al V-lea — cînd cultul lui Dionisos este aşezat pe primul plan — ce s-a întîmplat, ca, dintr-o zeitate de mîna a patra, Dionisos să ajungă, ca religie şi mister, să prezideze, să fructifice şi să creeze, sub mîna lui Eschil, tragedia greacă ? S-a întîmplat un lucru foarte important, anume : invazia unui popor [din] * nord, asupra lumii eline, invazia tracilor asupra vechilor dorieni, aşezaţi, cu formele lor aspre, severe — aş zice burgheze, în înţelesul de astăzi al cuvîntului — în cuprinsul ţării lor.

În munţii Traciei, acest Dionisos avea alt nume : se chema Sabasios : era un zeu păgîn, crunt şi mai cu seamă dezechilibrat. Acestui Sabasios, femeile trace, de foarte timpuriu, îi jertfeau ca un fel de danie întreaga lor fiinţă fizică şi sufle-

* În textul de bază : „de".

tească şi de foarte curînd, în munţii Traciei, se făceau, în cinstea lui Sabasios, un fel de procesiuni nocturne la lumina faclelor ; procesiuni la care se adăugau dansuri de desfrîu de către fecioarele şi femeile trace. Era un fel de liberare necesară, un fel de uşurare de sine însuşi, de care se simţea atîta nevoie în lumea aceasta a munţilor.

La această presiune tracică — care se exercită de la nord-vest spre sud-est asupra dorienilor — lumea aceasta grecească, serioasă, bine aşezată, burgheziă, rezistă la început, dar rezistă greu, pînă cînd, la sfîrşit, se contaminează şi dînsa. Contaminările acestea sufleteşti se fac, ca totdeauna, prin femei. Şi atunci, femeile grece pornesc să imite aceleaşi dansuri nocturne şi deşănţate în onoarea lui Sabasios, în munţii Greciei. În felul acesta viaţa de cetate doriană se simte la un moment dat complet dezechilibrată.

Dealtminteri, această manifestare colectivă s-a generalizat şi istoria Europei a cunoscut asemenea demente manifestări colective, în care, prin învîrtiri şi prin hore nebuneşti, se caută un fel de extaz, aşa cum se vede în lumea dervişilor. Este o întreagă epidemie care cuprinde Europa veacului al XIV-lea, pe malurile Rinului ; epidemie care apare întotdeauna după grele încercări sociale şi politice.

O asemenea epidemie era şi acest cult a lui Sabasios, care trece, sub forma de demon al vegetaţiei, în lumea grecească. Şi atunci, pentru ca să se canalizeze acest dezmăţ, care risca să submineze însăşi societatea dorică, se spune că un personaj legendar, cu numele de Melampos ar fi căutat să ordoneze aceste dansuri. Ceea ce, mai tîrziu de Melampos, avem precis şi pe care putem pune o dată şi un nume este faptul că în Atena veacului [al] VI-lea a.C., în Atena unui tiran încă, a lui Pisistrate, există acel iniţiator şi coordonator de jocuri, într-o formă de echilibru tragic, care se cheamă Thespis, iar anul pe care-l putem pune pentru Thespis este cu certitudine anul 534 a.C., 10 ani înaintea naşterii lui Eschil (care s-a născut la 524). Acest Thespis ordonează corul deşănţat şi din el desprinde un „corifeu", care să dea replica corului. Iată-ne, astfel, într-un nucleu de tragedie, în formă de dialog : de o parte, avînd ca personaj întreg corul, iar pe de altă parte, un corifeu, desprins din acest cor. Aceasta este opera lui Thespis. Sîntem în preajma anului 500 a.C.

Înainte de a trece pe linia ideilor ce le urmărim, țin să fac o stație și să arăt că această dată este deosebit de însemnată, nu numai pentru începutul tragediei grecești — care astăzi este un gen cu totul părăsit și uitat — dar chiar pentru începutul celorlalte categorii de dramă pe care le practicăm, într-o formă bastardă, și noi astăzi.

Tot în jurul anului 500 a.C. începe drama de observație directă a vieții de toate zilele, s-ar putea spune : forma realistă a dramei. Pentru aceasta avem un nume : Sophron, care, în jurul acestei date, 500 a.C., începe să practice acel „mimus“, care nu este altceva decît o formă redusă — cîteodată trivială, de multe ori licențioasă, care plăcea foarte mult lumii alexandrine, lumii de decadență — a dialogației directe asupra meșteșugurilor, asupra stărilor sociale, asupra psihologiei femeii, a bărbatului sau a fecioarelor. Și tot în jurul acestei date, 500 a.C., pornește marea comedie atică, care peste 100 ani avea să fie cristalizată sub mîna lui Aristofan. Și tot de aci pornește dansul satirilor și acel „comos“, care nu este altceva decît un fel de petrecere de vie, toamna, organizată de flăcăi, care se mînjesc pe față cu suc de struguri, simbolizînd vechea mască a demonului vegetației și care cîntă într-o formă mai mult sau mai puțin satirică, ironică, totdeauna licențioasă, fel de fel de defecte ale vecinului din dreapta sau din stînga.

Va să zică în jurul acestei date : 500 a.C., se grupează cele trei izvoare ale dramei dintotdeauna : tragedia grecească, drama realistă a lui Sophron și începuturile „comosului“, vechea comedie grecească cîntată, care, mult mai tîrziu, un veac după aceea, avea să se stratifice sub mîna lui Aristofan.

Ceea ce a săvîrșit lumea greacă prin captarea acestui dezmăț dionisian, împrumutat de la traci — prin trecerea lui în forma înaltă și nobilă a tragediei, de o parte, și în forma desfătătoare a comediei, de altă parte — este un lucru deosebit de însemnat. Aceasta a făcut pe Nietzsche să spună cîndva că, mai mult decît rezistența grecilor împotriva perșilor, crearea tragediei este un act de salvare a culturii europene. Și eu cred același lucru : captarea acestui dezmăț, venit din partea Orientului, care năvălește peste lumea Occidentului, și care, la un moment dat, este gata să o sfarme, a însemnat pentru lumea Occidentului — prin crearea tragediei grecești — cea mai mare izbîndă europeană asupra forțelor oculte, năvălitoare și de multe ori ispititoare, care veneau din Răsărit.

După ce v-am arătat începuturile dramei magice și ale misterelor care s-au degajat și practicat mai tîrziu din această dramă magică, dați-mi voie să mă apropii de Eschil și — înainte de a-i analiza opera — să spun cîteva cuvinte despre personalitatea acestui poet.

În veacul [al] V-lea nu sîntem obișnuiți a întîlni biografi[i] de scriitori. Practica acestui gen vine mai tîrziu, așa că despre viața tragicilor greci nu prea avem multe izvoare. În ce privește pe Eschil, însă, sîntem mai dăruiți, grație lui Aristofan, care, în comedia sa *Broaștele*, ne face un portret al lui Eschil. Aristofan vorbește în această operă a sa foarte deseori despre Eschil, punîndu-l în opoziție cu un contimporan al său, pe care Aristofan nu-l prețuiește deloc și care este Euripide. În opera sa *Broaștele*, Aristofan presupune că Dionisos, zeul teatrului, coboară în infern, nemulțumit de tragicul pe care-l are deasupra pămîntului și care se cheamă Euripide. În infern găsește pe Eschil, care — conform obiceiului de atunci al infernului — stă la dreapta lui Pluto, dominînd împreună cu morții cei mai însemnați, veniți de curînd în lumea subpămînteană, toată această lume din infern. Puțin după aceea, însă, apare și Euripide, atît de antipatizat de Aristofan, care, văzînd locul ocupat de Eschil, nu se jenează să caute să cucerească acest loc prin toate mijloacele care îi stau la îndemînă, căutînd în felul acesta ca și sub pămînt să ocupe locul pe care-l ocupa Eschil. Și atunci, cu mijloace foarte ieftine și în favoarea publicului celui mare, începe să facă un fel de propagandă prin plevușca infernului unde sînt fel de fel de indivizi : foști barcagii, femei de moravuri ușoare, tăietori de lemne etc., oameni care se lasă atrași nu de virtuțile nobile ale lui Eschil, ci de formele mai ușoare ale lui Euripide. Astfel ajunge ca, grație masei ignore, Euripide să-l majoreze pe Eschil și să-i ia locul lîngă Pluto.

În momentul acesta se repede bătrînul Eschil împotriva lui Euripide ; și aici Aristofan are fel de fel de epitete care de care mai frumoase, pentru a ni-l descrie pe Eschil în înfățișarea lui. Astfel ne spune el că era : cînd „ca un taur în turbare", cînd „ca un leu cu coama zburlită", cînd „ca uraganul", cînd „ca un ocean dezlănțuit". Este singurul portret pe care-l avem despre Eschil. Realmente, toată opera lui și tot ce știm despre el trebuie să ni-l înfățișeze ca pe unul din acele genii puternice,

telurice, cu legături şi credinţe dincolo de lumea aceasta şi asociindu-şi întreaga lui substanţă robustă de aceea a pămîntului care l-a hrănit.

Dacă ar fi să-l compar — prin această aprigă manifestare — pe Eschil cu cineva, nu aş putea găsi în toată galeria oamenilor mari pe care o am în faţa ochilor decît o singură personalitate, tot aşa de aprigă, de sigură şi de brutală în geniul lui, şi care ar fi Michelangelo. Şi nu ştiu dacă această comparaţie n-ar fi justă şi prin faptul că în robusteţea lui Michelangelo se găsesc urmele acelei robusteţi etrusce, popor atît de asemănător — nu ca rasă — cu acela al tracilor, care au transmis lui Eschil turburarea şi neliniştea permanentă faţă de tot ceea ce se petrece dincolo de lumea aceasta.

Eschil, deşi a trăit la Atena, s-a născut însă la Eleusis şi a crescut în jurul misterelor eleusine. Odată cu laptele pe care-l suge de la mama lui, se deprinde şi cu atmosfera aceasta de mister, astfel că, în cele din urmă, devine unul din cei mai mari iniţiatori ai misterelor de la Eleusis. Prin urmare, idealul in Eschil este un fel de predispoziţie profund religioasă.

În afară de aceasta, el ia parte, ca luptător, la lupta de la Marathon şi la cea de la Salamina. Este, deci, un cetăţean religios care nu vrea altceva decît apărarea cetăţii sale. Este departe de a-şi închipui măcar o clipă că opera lui va însemna ceva pentru viitorime. El nu se consideră decît un „hoplit", care se luptă pe cîmpia de la Marathon, iar pe piatra lui de mormînt nu se face nici o aluzie despre poet, ci numai despre cetăţeanul-soldat. Iată, dacă îmi reamintesc bine, ce stă scris pe această piatră : „Aici zace Eschil, fiul lui Euforion, atenianul, născut la Eleusis, unde Geea — pentru care avea un cult special — este plină de roade şi bucate. Dumbrava sfîntă a Marathonului l-a cunoscut, pentru că acolo s-a întîlnit cu persul cu brîul lat." *

Numai în forma aceasta trebuia înţeles Eschil, în forma de soldat şi de cetăţean care-şi serveşte cetatea şi neamul. Dealtminteri el însuşi nu preţuieşte, printre poeţii din vremea sa, decît pe unul singur, pe Hesiod, bunul taumaturg, care în-

* După o altă versiune epitaful lui Eschil ar fi aşa : „Aici zace Eschil, fiul lui Euforion, născut în Atica, mort în cîmpiile fecunde ale Gelei. Persul, cel cu plete lungi, şi pădurile renumite ale Marathonului stau mărturie pentru vitejia lui" *(n.a.)*.

vață poporul grecesc frumoasele mistere ale pămîntului, însă cu cîntece și dansuri într-o formă plină de misticism, care exprimă această ocupație nobilă a cultivării pămîntului.

Va să zică din capul locului așa trebuie privit Eschil și numai în felul acesta. Ce se adaugă sub mîna artistului — care a fost foarte mare și de foarte fine nuanțe, deși se spune că a fost mastodontic — ce se adaugă la opera lui, aceea o vom analiza.

Pentru a cerceta și cunoaște bine opera lui Eschil, este, cred, interesant și util, să vedem ce a găsit Eschil, din punctul de vedere : dramă, și din punctul de vedere : teatru, în momentul cînd el apare.

Teatrul grec, din punct de vedere arhitectural, era primitiv, așa cum avea să fie totdeauna, în schema largă, numai cu un loc semicircular, plin de bănci, pe care sta publicul, un altul rotund în cuprinsul aripilor acestui semicerc, care se chema „orchestra", în mijlocul căruia se afla un altar închinat lui Dionisos, un fel de baracă, unde se îmbrăca corul și unicul actor, înainte de Eschil, care apare ca să dea replica corului și care se chema „corifeu". Cam acesta era teatrul grecesc. Pe măsură ce tragedia se înfiripă și trece de la greci la romani și mai departe în lumea alexandrină, acest teatru se extinde și se modifică în arhitectura lui, așa cum se modifică și tragedia, care va trece de la grecii vechi, prin romani, pînă la alexandrini. Astfel, baraca cea simplă din fund, de pe timpul lui Eschil, va crește în măsura în care va descrește corul, în măsura [în care] * elementul liric al corului va dispare, iar drama se va rupe și va fi repartizată în mai multe epoci și scene. Atunci, în fundul teatrului se va aranja un fel de scenă, iar cele două barăci vechi ale corului se supraconstruiesc, ajungînd pe vremea alexandrinilor să fie construite din zidărie și cu mai multe etaje.

Care este costumul actorilor ? În primul rînd este „cothurnul", haina lungă și masca. Aceasta din urmă se justifică istoricește prin vechiul tip al demonului vegetației, dar se mai justifică și tehnicește, pentru tipizarea personajelor, [pe] de o parte, iar pe de altă parte, pentru amplificarea vocii, pentru ca toți spectatorii din aer liber să poată auzi versetul spus de către actor[ul] care purta masca. Dar, în afară de aceasta, încă un

* În textul de bază : „ce".

motiv foarte important pentru care se întrebuința masca, este că — teatrul fiind foarte mare — nu se putea urmări de departe mimica actorului pe figura lui. Și atunci actorul — avînd figura acoperită cu masca — era forțat să dea mai multă expresivitate restului trupului său, astfel că gesturile lui devin din ce în ce mai ample și mai expresive, ajungînd la adevărate contorsiuni.

Din punctul de vedere : dramă, ce găsește Eschil în această epocă ? Găsește un vag embrion. Tragedia în această epocă nu era legată și n-a rămas mai tîrziu decît cîntec, cor și dans. Deci o foarte pronunțată bază muzicală.

Ce adaugă Eschil peste toate aceste lucruri ? Două lucruri foarte importante : adaugă în primul rînd pe al doilea actor, pe care îl dă spre dialogare primului și corului și, firește, după aceea, acest al doilea actor se multiplică. Dar pe lîngă aceasta mai adaugă „trilogia". Eschil este incapabil să-și desfășoare toate ideile într-un cadru strict de piesă singulară. Lui îi trebuia totdeauna acest triptic frumos a trei piese, pentru că el — și aceasta este o idee de bază — nu poate vedea pe individ, el vede numai colectivitatea. De aceea este foarte interesantă problema care se pune în tragedia lui Eschil, problema rasei, care, pe vremea lui, nu se numește „rasă", ci „cetate", „polis", „colectivitate". Vom vedea deîndată, din analiza pieselor, pe care o vom face, ce însemnează această concepție de rasă unitară, a lui Eschil, care nu poate vedea individual și care, nevăzînd individual, pune problema dintr-un punct de vedere metafizic, pe care într-un mod permanent îl are în față în toate operele lui.

O astfel de problemă nu poate fi privită de Eschil, decît printr-o trilogie, prin desfășurarea largă și etică a trei piese de teatru, fiecare însă putînd constitui o bucată de sine stătătoare.

În lumina acestor elemente date, să ne apropiem de prima piesă pe care voim să o analizăm și care — după metoda lui Eschil și după metoda în general, a acestei epoci — nu poartă numele unui personaj, ci numele corului alcătuitor. Această primă piesă se cheamă *Rugătoarele*. Ea este, îndeobște, lăsată la o parte, dar cred că în ea se poate analiza primul nucleu de dramă pe care-l urmărim. *Rugătoarele* este tot ce ne-a rămas dintr-o trilogie cu restul dispărut și este mai mult ca si-

gur că *Rugătoarele* [este] * prima piesă din trilogia care cuprindea o a doua cu numele de *Egiptienii* şi o a treia cu numele de *Danaidele*.

Subiectul *Rugătoarelor* ar fi următorul : În ţinuturile africane, doi fraţi, Egyptos şi Danaos, fiecare au, din mai multe căsătorii, cel dintîi, Egyptos, 50 de băieţi şi Danaos, 50 de fete. Şi unul şi celălalt descind dintr-o veche familie din Argos. Străbunica lor, faimoasa Io, a fost iubită de Jupiter şi din această cauză urmărită de gelozia Herei, soţia lui Jupiter, care, pentru a o scăpa de gelozia soţiei sale, o schimbă în vacă. Hera însă o urmăreşte şi sub acest aspect, prin muşcăturile agasante ale unui tăun. Io, ca să scape de această persecuţie, peregrinează prin întreaga Europă, pînă cînd ajunge în ţinuturile africane unde descendenţii săi dau pe aceşti doi fraţi, Danaos şi Egyptos. Egyptos, nevrînd ca bunurile familiei să treacă în mîini străine, hotărăşte ca cei 50 de fii ai săi să se însoare cu cele 50 de fiice ale lui Danaos. Fetele însă, susţinute şi de tatăl lor, refuză categoric o astfel de căsătorie. Atunci Danaos împreună cu Danaidele, cele cincizeci de fiice ale sale, se îmbarcă pe corăbii şi traversează Mediterana, spre Argosul străbun de unde îşi poartă izvorul întregul lui neam.

Pentru sentimentul faţă de natură pe care-l are Eschil, ţin să spun cîteva cuvinte. Eschil izbuteşte aici — şi aceasta este de regulă în tot teatrul lui — ca, în cele cincizeci pînă la o sută sau o sută cincizeci [de] versuri de la începutul tragediei, să dea întreaga atmosferă, întregul climat în care se plasează piesa. Nicăieri Eschil nu a izbutit mai bine să dea climatul mării ca în această piesă a *Rugătoarelor*. Aproape că simţi mirosul de alge, de iod, parcă vezi valurile spumegînde şi izbind în stînci, cînd citeşti acest început al *Rugătoarelor*. După cum simţi toată frumuseţea şi grozăvia piscurilor înalte de munţi, cînd citeşti începutul lui *Prometeu înlănţuit*, după cum simţi, la începutul lui *Agamemnon* — care este prima parte din trilogia *Orestiei* — că personajul principal în această piesă este palatul lui Agamemnon. Această putere de evocare, de atmosferizare, nu cu descrieri mărunte moderne, ci cu cîteva lovituri robuste de penel, aceasta este marea artă a lui Eschil.

În acest climat marin, pe o plajă de-a lungul Argosului, pe care sînt instalate trei statui, aceea a lui Hermes, a lui Zeus şi

* În textul de bază : „sînt".

a lui Apollo. vine Danaos cu fiicele sale să ceară ajutorul regelui vechii populații de pe aceste meleaguri, lui Pelasgos însuşi. Scena dintre Danaide şi regele Pelasgos este tocmai scena care ne interesează, căci în ea găsim prima mişcare dramatică între două personaje umanizate oarecum, în afară de obişnuințele lirice pînă atunci ale corului, așa cum se practica pe scenele greceşti.

Pelasgos — la rugămintea celor 50 de Danaide ca să fie primite — ezită, şi această ezitare este prima analiză sufletească, care s-a făcut vreodată pe scenă. Cred că este prima scenă de adîncire şi de cercetare care pentru întîia dată apare sub mîna lui Eschil. Pelasgos ezită, dar, pînă în cele din urmă, sub ameninţarea Rugătoarelor se lasă convins. În acel moment, însă, cînd el se hotărăşte să ia în cetate pe Danaide, se anunță sosirea flotei egiptene cu cei 50 de fii ai lui Egyptos, care debarcă o armată pe malurile Argosului. Şi aici este una din acele minunate imagini eschiliene : nu se vede încă armata, se vede numai praful ridicat de paşii soldaților ; după expresia însăşi a lui Eschil, se vede „praful, crainicul mut, vestitor al oştirii". După cum aiurea spune că „vulturul vîsleşte cu vîsle de aripi în apa timpului şi a aerului" ; după cum la începutul lui *Agamemnon* vorbeşte de acel „ostaş care stă pe acoperişul clădirii ca un cîine de pază şi de veghe".

Vedeți masivitatea, rotunjimea şi relieful acestor puternice imagini pe care Eschil le aruncă în dreapta și în stînga.

Dar în afară de analiza psihologică pe care o găsim în ezitarea regelui Pelasgos, mai există în *Rugătoarele* încă un lucru important, şi anume atitudinea de răzvrătire a acestor 50 de fecioare, care nu vor să se mărite nu numai cu băieții lui Egyptos, dar cu nici vreun alt bărbat. Sînt 50 de fecioare, structurate, construite, ca 50 de Walkirii, care au un fel de feciorelnică sălbăticie şi o repulsie fizică pentru atingerea bărbatului.

După această expunere, însă, Eschil însuşi contrazice această atitudine a fecioarelor, cu grija lui de neam și de cetate. El nu poate admite acea atitudine de revoltă de fecioare sterpe — care sînt fecioarele lui Danaos — și atunci arată cum una dintre ele, şi singura, Hypermnestra, contrazice, cu toată aprobarea lui Eschil, pe celelalte 49 surori ale ei, admițînd să să căsătorească cu Lynceus, pentru a funda, astfel, chiar în

Argos, o nouă spiţă regească, care va avea în viitor o mare glorie.

Va să zică, din analiza acestei prime piese, în afară de nucleul dramatic, desprind şi această idee eschiliană, de cetăţean bun şi iubitor de neam, pe care el o pune încă de la începutul acestei lucrări, aprobînd cu toată puterea această căsătorie, unirea între bărbat şi femeie, pe care el o consideră totdeauna ca sfinţită, fiind menită să fie izvorul unei rase mari şi nobile care să apere cetatea şi întreaga colectivitate.

Din cauza timpului măsurat, sînt nevoit să sar peste analizele celorlalte piese — peste *Prometeu înlănţuit*, peste *Cei şapte împotriva Thebei*, peste *Perşii* — piese avînd o importanţă deosebită, fiind singurele care nu fac parte dintr-o trilogie, şi să ajungem, în sfîrşit, la ceea ce este mai interesant, la analiza *Orestiei*, pe care Eschil o scrie la 458 a.C., deşi bătrîn, cu toată vigoarea talentului său şi în deplinătatea mijloacelor sale tehnice şi poetice. După ce a scris *Orestia*, Eschil pleacă în a doua sa călătorie la Syracuza, unde, după [...] doi ani, moare, la 456 a.C.

Orestia este alcătuită din trei drame : *Agamemnon*, *Hoeforele (Purtătoarele de prinosuri)* şi cea mai interesantă poate, dar cea mai depărtată de noi, *Eumenidele*, care nu sînt altceva decît furiile subpămîntene, zeităţi rele ale urii, cărora nimeni nu [li] se închină niciodată, tîmpe, urîtoare şi pornite împotriva oamenilor. Li se zice *Eumenide*, prin prudenţa unei incantaţii magice, ca să nu li se zică pe adevăratul lor nume *Erinii*. Eumenide, în fond, înseamnă dimpotrivă, binevoitoare pentru neamul omenesc ; şi li se spune aşa ca să li se capteze bunăvoinţa.

Cu această putere de evocare pe care o are, Eschil creează la ridicarea cortinei atmosfera în jurul acestui palat al Atrizilor, care este personajul principal în tragedia *Agamemnon*. Este atît de important acest personaj, încît — deşi Agamemnon este plecat de zece ani în războiul troian — Clitemnestra, soţia lui, trăind în acest palat, s-a îmbuibat fără voia ei de tot blestemul Atrizilor, pe care trebuie să ni-l închipuim ca un fel de igrasie a blestemului, care curge pe pereţii de aur ai acestui palat. În adevăr, trăim într-o lume de aur, dar blestemul începe mai [de] departe de ceea ce vedem în faţa noastră ; începe mult mai departe de Agamemnon,

mult mai departe de Atrizi, și suie pînă la străbunicul lor, care se cheamă Pelops.

Atrizii aceștia sînt un neam blestemat, care purcede de la Pelops, regele Argosului. Acesta a avut doi fii : pe Atreu și pe Thyest[es]. Atreu avea în turma sa de oi, bogăția primitivă a epocii aceleia, o oaie cu lîna de aur. Thyest[es] i-o invidia și era în stare să facă orice ca să puie stăpînire pe această oaie cu lîna de aur, simbolul tuturor bogățiilor și a[l] tuturor puterilor. În acest scop se îndrăgostește de soția fratelui său. Atreu află despre aceasta și la început îl exilează, apoi îl poftește la un ospăț, cu care ocazie asistăm la una din cele mai îngrozitoare crime care se pot săvîrși. Anume, Atreu, vrînd să se răzbune pe Thyest[es], îi omoară copiii, îi fierbe și îi pregătește ca mîncare dîndu-i la masă fratelui său. Vedem cum tatăl mănîncă propriii săi copii ! Dar după ce Thyest[es] a mîncat, Atreu îi spune din ce era compusă mîncarea și atunci — cu acea lipsă de jenă care caracterizează acele timpuri robuste, fără nici o menajare pentru spectatori — Thyest[es] varsă pe propriii săi copii. Sare apoi cu picioarele pe masă și distruge cu pumnii lui tot ce găsește în cale, aruncînd apoi blestemul definitiv asupra palatului fratelui său.

Precum vedeți, este aici o temă simbolică, care se învîrtește în jurul acestui aur blestemat care, ca să fie stăpînit aduce atîta frămîntare, atîta încleștare și face să curgă atîta sînge în lupta dintre doi frați. Vă rog să apropiați această temă simbolică, cel puțin de o alta, tot a aurului, a aurului Rinului, din *Nibelungii*. În jurul aceluiași aur blestemat, se dă aceeași luptă încleștată, însă dacă în *Nibelungii*, aurul rămîne pur și simplu un simbol pentru o întreagă desfășurare de peisaj muzical, aici, în lumea aceasta a Atrizilor, aurul acesta are, incontestabil, și o bază de realitate.

În adevăr, trăim într-o lume cu adevărat de aur, o lume care a existat realmente, o lume de aur descoperită, controlată de noi, și care nu este altceva decît lumea de aur a Mykenaei. Cine a trecut cîndva, vreodată, pe sub poarta leilor de la Mykenae, cine a văzut toate splendorile din muzeul din Atena — splendori găsite în mormintele mykeniene — acela va înțelege acel mister de aur și sînge, care bate, în puterea evocării lui Eschil, pînă în lumea lui Agamemnon și pînă în palatul acestuia, pe care-l vedem în fața noastră. Morți acoperiți cu măști masive de aur ; toate fibulele de aur ; toate toaletele

somptuoase ; toate capetele de aur masiv — care vin dintr-o altă civilizaţie, intermediară şi ca punct de trecere, între civilizaţia îndepărtată egipteană şi lumea aceasta grecească — acele topoare cu două tăişuri, toate aceste obiecte de aur masiv fac fundalul istoric pe care se situează, realmente, această lume robustă şi sălbatecă, care este lumea lui Eschil, mai cu seamă din *Agamemnon* şi mai tîrziu din povestea lui Oreste.

Subiectul lui *Agamemnon* este, cred, la îndemîna tuturor. Agamemnon se întoarce de la Troia aducînd cu sine o captivă, pe Cassandra, vrăjitoarea. În viziunea Cassandrei a izbutit Eschil să bage toată această lume de aur, pe care ne-o descrie în palat şi în acelaşi timp şi toată tragedia : omorul lui Egist şi propria sa moarte. În palat, timp de zece ani, sub presiunea acestei atmosfere a aurului, Clitemnestra se învrăjbeşte. Ea are un amant, pe Egist, şi primul lucru pe care-l face, este să vestească corului că-l va omorî pe Agamemnon. Într-adevăr, la sfîrşitul acestei tragedii, în baie (nu vedem scena), înfăşurată într-un halat pe care l-a împleticit, îi dă cu securea în cap — aceeaşi secure din vechea civilizaţie egipteană şi cretană, securea cu dublu tăiş — şi rămîne mai departe în palat împreună cu Egist.

Dacă palatul acesta ocupă locul principal pe scenă, în tragedia *Agamemnon*, în a doua parte a trilogiei, care se cheamă *Hoeforele (Purtătoarele de prinosuri)*, locul acesta central va fi ocupat de chiar mormîntul lui Agamemnon. În jurul acestui mormînt vine să jertfească Electra — persecutata fiică a Clitemnestrei — împreună cu fiul lui Agamemnon, Oreste, care este întovărăşit de bunul său prieten şi tovarăş Pilade.

Oreste jertfeşte buclele sale blonde pe mormîntul tatălui său şi este recunoscut de Electra, care îl îndîrjeşte împotriva mamei sale dar, spre deosebire de Electra, modernizată, care vorbeşte în numele ei, în tragedia lui Eschil, Electra nu este decît o *„porto voce“* ; nu face decît să transmită un alt glas, pe acela al lui Apollo.

Precum vedeţi, intervenţia divină se arată încă din a doua parte a trilogiei : Apollo îl îndîrjeşte pe Oreste, prin glasul Electrei, şi, atunci, în acelaşi palat al Atrizilor, se furişează Oreste, care, astfel îndîrjit de Apollo, omoară pe propria sa mamă şi pe amantul ei, Egist.

Iată-ne, astfel, ajunşi la a treia parte a trilogiei, la *Eumenide*. Aici, în locul mormîntului lui Agamemnon din partea

a doua, avem ca personaj principal chiar sanctuarul templului de la Delphi, sanctuar în care Eumenidele „grohăie ca porcii", după însăși expresia lui Eschil.

Aceste zeități pămîntene telurice, murdare, pătate de sînge, îmbrăcate în negru, cu părul făcut din cozi în care se împletesc vipere, sînt o ceată de lupi sălbatici, de cîini, care urlă tîmp și fără rost. Eumenidele dorm și sforăie, adormite de Apollo, care le urăște de moarte, prin antagonismul întregii lui ființe și întregului său rost.

În adevăr, trebuie să fi fost — pentru atenianul din veacul [al] V-lea — un spectacol deosebit de interesant să vadă pe zeul luminii pornind cu atîta ură în contra acestor Eumenide. Oreste stă încleștat pe altar și cere iertare. Apollo îl scapă și îl dă în grija lui Hermes, ca să-l poarte în lume, înainte de a veni, în partea a doua a *Eumenidelor*, la Atena. Eumenidele, însă, sînt deșteptate de fantoma răzbunării, Clitemnestra, care este tot atît de puternică în acest al treilea fragment al tragediei, ca și în primul, cînd își omoară soțul. Puterea aceasta a fantomei de sîcîire, de ațîțare a Eumenidelor, o vedem în actul acesta ca și în actul întîi. Eumenidele pornesc împotriva lui Oreste. De ce pornesc Eumenidele împotriva lui Oreste și nu pornesc împotriva Clitemnestrei, întrucît omor era și într-o parte și în cealaltă. Iată de ce : Clitemnestra și-a omorît bărbatul, iar Eumenidele sînt personificarea judecății stratificării sociale, a unui spirit de rasă și continuitate. Iată pentru ce Eumenidele nu au nimic cu Clitemnestra, care și-a omorît soțul, un străin, și au totul împotriva lui Oreste, care și-a omorît mama. Nu pot permite Eumenidele această crimă de la copil la părinte, pentru că ele reprezintă impedimentul unor asemenea crime între membrii aceluiași clan, spre deosebire de Apollo, care iartă pe Oreste, pentru că Apollo reprezintă tocmai ceea ce a reprezentat în primul fragment [analizat], în *Rugătoarele*, noua familie binefăcătoare : un început de viață binecuvîntată a viitorului, fără să se atașeze, ca rasă și ca îndeletnicire, de un trecut, fie chiar al spiței. Apollo privește căsnicia care se întemeiază pentru a da un neam în viitor : Eumenidele privesc o spiță în trecut.

Sînt aici concepții de situații care se balansează. În adevăr, în această luptă dintre Apollo și Eumenide, însuși Eschil nu știe

pentru care din ele să se rostească. Pentru că, mai tîrziu, după ce Oreste, purtat luni de zile de Hermes prin lume, pînă să ajungă la judecata de la Atena — pentru că la cei vechi era credința că o crimă, oricît de scuzabilă ar fi, rămîne agățată de ființa ta, și trebuie să umbli mult în viață, printre oameni, ca să rozi zgura aceasta a crimei de pe ființa ta — [...] după ce Apollo pledează pentru Oreste și Eumenidele pentru Clitemnestra, dacă la sfîrșit Oreste este achitat, această achitare se face cu paritate de voturi, nu cu majoritate, ceea ce înseamnă că crima lui nu a fost pe deplin iertată.

Astfel, în forma aceasta a luptei dintre două zeități, care reprezintă două puncte de vedere deosebite, se încheie și acest ultim fragment al trilogiei, care se cheamă *Eumenidele*.

Și acum, pentru încheiere, cîteva cuvinte despre substanța însăși a corului, a corului care era liric sub mîna lui Eschil, la început, și care devine din ce în ce mai puțin însemnat, păstrînd tot caracterul muzical, însă rămînînd pe planul al doilea și [reprezentînd], incontestabil, una din inovațiile cele mai importante ale tragediei grecești dintotdeauna.

Imitatori s-au găsit mulți și din toți imitatorii nu voi aminti decît pe Hugo von Hofmannsthal, cu *Electra* lui. Ar fi interesant ca, cu această ocazie, să cercetăm două probleme : problema corului în el însuși și problema artistului modern, care ar fi în situația să interpreteze vreodată un rol din tragedia greacă.

Ar fi oare îndrituit artistul modern — în tragediile lui Eschil sau în oricare altă tragedie greacă — să interpreteze dezvoltarea rolului său, cu acea enervare de decadență și isterie, care se cuprinde chiar în textul rolului *Electrei* lui Hofmannsthal ? Incontestabil că nu. Atîta timp cît artistul modern ar căuta să satisfacă cu înțelegerea lui individualistă, modernă, rolul acelei tragedii grecești, nu ar izbuti să ne comunice nimic din înțelegerea acestei tragedii grecești, nu ar izbuti să ne comunice nimic din înțelegerea acestei tragedii. Artista care ar juca, spre pildă, rolul Clitemnestrei, ar trebui să mă facă să înțeleg că ea nu este direct răspunzătoare pentru acțiunea pe care o comite și că în realitate Clitemnestra nu este altceva decît o unealtă a unei puteri care lucrează prin ea. În acest scop artista trebuie ca lucrurile cele mai înfiorătoare pe care le spune sau le face, să le facă cu un calm, cu o larghețe de gesturi și cu un fel de tărie de cremene, care să mă facă să de-

plîng situaţia ei de instrument orb, dar care, totuşi, se înclină, fiindcă nu este altceva decît un simplu instrument.

Iată, la întîmplare, cîteva replici date de Clitemnestra şi de cor :

Clitemnestra, după ce omoară pe Agamemnon, îşi priveşte braţul şi îl numeşte : „nobilul meu servitor", la care corul răspunde numaidecît : „Iată sărmana femeie în care bîntuie şi urlă demonul stricăciunii" şi Clitemnestra adaugă : „Adevăr ai grăit".

Va să zică este o înţelegere între Clitemnestra şi cor asupra situaţiei ei de instrument orb, situaţie obiectiv aruncată de ea însăşi în afară. Iar corul — şi aici ajungem la funcţia corului — nu este altceva decît reprezentantul unei societăţi, care, întreagă, crede la fel şi care l-a ales pentru a privi din afară şi a judeca crima Clitemnestrei, după concepţia de viaţă şi punctul de vedere al acestei societăţi. Corul este mărturia şi judecata faptelor noastre, privite nu după criteriile noastre, personale şi interioare, ci privite imediat după săvîrşirea lor, după un criteriu colectiv şi general. [...]

Eschil aduce, în felul acesta, pe lîngă noi, tot aerul acela de credinţă, de surdă şi enormă încredere în puterea care hotărăşte de dincolo de tangibilitatea şi controlul lumii vizibile. Şi nu trebuie să uităm un lucru, că Eschil — introducînd pe al doilea actor — creează prin această invenţie, pe care o dăruieşte tragediei greceşti şi dramei [de] după el, creează un nucleu de personalism, de individualism ; deschide o uşă, pe care va intra, mai timid, Sofocle, pe care va căuta să o forţeze, mai larg, Euripide.

Nietzsche spune undeva că tragedia grecească nu este altceva decît dezindividualizare şi are dreptate. Dezindividualizare, da, înainte de Eschil, care în tragediile sale face un început de individualizare. Şi atît de adevărat este lucrul acesta, încît, sub mîna lui Euripide, această individualizare a ajuns anarhică, a dezlînat complet tragedia grecească, în înţelesul eschilian, ajungîndu-se la o anarhizare atît de plăcută societăţii decadente din Atena de pe vremea aceea, şi atît de aproape de înţelegerea şi sensibilitatea noastră, care ne simţim cu mult mai departe de înţelegerea acestui mare scriitor de imense dimensiuni care se cheamă Eschil, decît [de] opera lui Euripide. [...]

OEDIP REGE DE SOFOCLE

Uriaşa tragedie a lui Sofocle stă încă şi va sta probabil totdeauna deasupra tuturor încercărilor de a „apropia" de noi povestea tristă a lui Oedip.

Nici refonta modernă a lui Hugo von Hofmannsthal, nici ambiţia lărgirii subiectului, în înţelesul transformării lui Bouhélier, prin întrebuinţarea elementelor familiare după canonul unui mister medieval, nici una din aceste sforţări n-a reuşit, nu să întreacă, dar nici măcar să ajungă măiestria şi puterea marelui poet tragic.

Priviţi vechiul *Oedip,* tăiat armonios în acţiune şi în lirism, în acelaşi timp ! Priviţi mersul paralel al acestor două creaţii, ce trec luminîndu-se una pe cealaltă, ce nu-şi dăruiesc reciproc — prin harul unei îmbinări aproape supraomeneşti — decît floarea lor cea mai curată. Cine mai îndrăzneşte, în afară de grăbiţi şi de sterpi, să nege frumuseţea cîntecului şi a poveştii, împletită în pasul acţiunii ? Teoreticienii şi meşterii ei ? Dar există vreo coardă mai întinsă, vreo acţiune mai înstrunită, care să-ţi taie respiraţia, care să te umple de neliniştea aceea curioasă pînă la nebunie, ca în *Oedip Rege* ? Şi chiar cînd cunoşti de mult ursita fiului lui Laios, există vreo altă piesă care mereu, totdeauna, la nesfîrşit, să te prindă ca întîia oară ? Tehnică teatrală ? Dar e aproape magică atunci cînd o construieşti cu simplitate * şi cu elementele gigantice ale tragicului,

* În textul de bază : „simplicitate".

așa cum o face Sofocle! Cred că cea mai bună analiză, pînă la ruajul intim al acestei acțiuni, a fost făcută de domnul Victor Basch, esteticianul de la Sorbona, în ale sale *Études d'Esthétique dramatique.* Domnia-sa scrie: „*Oedip Rege* — îndrăznesc cu timiditate această comparație — e, în fond, ceea ce noi am numi azi o piesă polițienească; căci ceea ce constituie interesul pasionant al dramei, e faptul că judecătorul e, fără să știe, el însuși vinovat, și că toată instrucția sa constă în a culege fapte ce alcătuiesc rînd pe rînd cîte [o] cătuș[ă] ce leagă lanțul în care se prinde el singur. Fiecare întrebare a lui Oedip îl apropie mai mult de prăpastie..."

Într-adevăr, amintiți-vă cum după primele neliniștiri ale lui Oedip — puțin după începutul piesei — Jocasta îi destăinuiește prezicerea unui preot către Laios (temelia întregii piese) și mai ales povestea copilului ei aruncat cu picioarele legate. Sîntem aproape de început, am spus-o; și cunoaștem aproape tot! Ei bine, de acum încolo, în desfășurare, totul ne va surprinde, totul ne va înfiora. Cînd sîntem aproape să ne dăm trista satisfacție, împreună cu Oedip, că avem certitudinea, un ocol, lipsa de confruntare a unui amănunt, ne depărtează iarăși. Însă vibrarea, trepidația ce ne cuprinde, nu slăbește o clipă; ba dimpotrivă augmentează. La un moment „catastrofa" stă în mîna libertului bătrîn, ce păstorește pe undeva și care trebuie să lămurească. Îl așteptăm cu toții! Pînă la el însă, invenția ingenioasă ce se joacă și ne amăgește, mai găsește un suiș, ce ne urcă, ne apropie și ne depărtează în același timp de deznodămînt: crainicul din Corint. Și așa mereu, pînă ce se deschide prăpastia. Am făcut această amănunțire pentru a evidenția judecata atît de justă a domnului Basch asupra acțiunii din *Oedip.*

Apoi cel mai mare principiu de teatru, aci e evident, toate personajele cresc în fața noastră cu coastele desfăcute. Au sufletele lor o transparență — necesară acțiunilor lor potrivnice din care naște mișcarea — perceptibilă numai spectatorului. Pe scenă, un personaj e opac pentru cellalt. Așezate în unghiul acestor două raze, măștile vor cădea în neprevăzutul prevăzut de spectator și produc continuu interesul.

Alături de adîncimea ideii centrale, alături de valoarea universală a operei, învățămintele acestei neasemuite măiestrii contribuiesc ca *Oedip Rege* să fie o absolută necesitate pentru un teatru de mare repertor[iu], cum este Teatrul Național. [...]

COPOII DE SOFOCLE. UN JOC DE SATIRI. ÎNTREBUINȚAREA LUI ÎNTR-UN REPERTORIU MODERN

Alături de tragedie și de comedie, drama antică a mai cunoscut și un gen intermediar : *jocul de satiri.* Deși pentru denumirea lui ar părea mai firești alte epitete : drama satirică sau satira, mă voi feri să le întrebuințez, totuși, spre a ocoli cît mai mult confuzia curentă. Astăzi, conținutul noțiunii „satiră“ este acela pe care ni l-au lăsat moștenire latinii. Sau genul intermediar al dramei grecești, despre care e vorba, n-are nimic asemuitor cu această întrebuințare.

Jocul de satiri merge alături de tragedie. Măsurat în timp, față de spectacolele noastre — deși cei vechi n-au cunoscut fărîmițarea în acte — ar fi ca o piesă într-un act, față de una în mai multe. Apoi, în alcătuirea reprezentației, rolul său era inversat. Ceea ce la noi ar fi un *„lever de rideau“*, la greci era un epilog. Coeziunea însă între cele două părți ale spectacolului — tragedie și jocul de satiri — exista, spre deosebire de programele moderne.

Erau într-adevăr elemente care treceau din una în cealaltă. În primul rînd *tema* și *personajele :* mitul, zeii și eroii. *Era o schimbare de ritm numai,* o coborîre de planuri. Puși mai întotdeauna în acțiuni familiare, zeii aveau de depănat în jocul de satiri o acțiune umană, încadrîndu-se în anumite date mitologice. Gluma și farsa străbăteau întreaga piesă, cîteodată chiar grosolană așa cum se găsesc în multe pagini ale mitologiei

grecești. Nu era însă nici parodie a zeilor, nici burlesc. Acestea erau darurile comediei.

Al doilea element comun cu tragedia e *corul de satiri* însuși. E aproape o relicvă. El își menține aici însemnătatea lui arhaică, rolul important din procesiunile religioase de odinioară, din care s-a născut și tragedia. Așa fiind, vom arăta, în curînd, deosebirea importantă și interesul [pe care] le poate pune regiei moderne montarea unui joc de satiri, față de interpretările de pînă acum ale tragediilor clasice.

Copoii lui Sofocle sînt dramatizarea unui mit.

Cuprinsul e împletit din două ramuri care alcătuiesc de mult un singur mit: furtul cirezilor divine de către Hermes și invenția lirei. Tema aceasta a fost cîntată mai întîi de autorul imnurilor [h]omerice.

Hermes — văzînd lumina zilei în Arcadia, pe culmea Cyllene din unirea lui Zeus, zeul eterului, și a Maiei, cea mai mare dintre Pleiade, nimfele norilor de ploaie — abia născut, fuge din leagănul său și fură cireada nemuritoare a vacilor sfinte, păzite de Apollon în staulele de pe munții Pieriei. Noaptea, pe furiș, le ascunde într-o peșteră, și apoi, „se furișează iarăși, *ca o boare sau un vînt de toamnă,* în leagăn și se înfășoară în scutece ca un copil nou-născut", zice imnul [h]omeric. Apollon care are darul devinațiunii îl urmărește și îl duce în fața lui Zeus. Tatăl zeilor face haz și poruncește lui Hermes să restituie cireada. Iată prima ramură. Aci Hermes e considerat ca zeul vîntului, care, abia născut, se mărește peste noapte și fură „vacile cu ugerele pline" — nourii, „le gonește și le ascunde într-un loc necunoscut". În zori, Apollon, zeul solar, descoperă ascunzișul cirezii și nourii reapar pe cer.

A doua ramură a mitului este invenția lirei. În această accepțiune Hermes e iubitul Hersei — roua (P. Decharme).

Hermes, jucîndu-se în fața peșterii de pe muntele Cyllene, găsește o broască țestoasă. O omoară. Îi smulge carapacea și apoi, cu ajutorul unor trestii și a unei piei de bou construiește lira din care cîntă pentru a îndupleca pe Apollon. Zeul cîntecului și al poeziei, conducătorul celor nouă muze, e fermecat de sunetul cel nou. Hermes îi dăruiește lui Apollon lira, iar Apollon îi lasă în schimb cireada furată. E o poveste care, probabil, trebuie să explice rolul de zeu al armoniei pe care-l are Apollon și de zeu păstor pe care-l are Hermes. Invenția

lirei e un fapt legendar de o mare importanță : în toate mitologiile zeii vîntului sînt închipuiți cîntăreți și muzicieni.

Acesta e motivul mitologic.

Să vedem prelucrarea dramatică a lui Sofocle.

Pe culmea muntelui Cyllene sosește Apollon în căutarea cirezii sale. Făgăduiește o cunună de aur oricui i-o va găsi. Bătrînul Silen apare și — cum se arată foarte dispus să cîștige cununa — se tocmește iscoadă la Apollon. Dialogul e nespus de vioi și plin de umor. Tîrgul acesta dintre zei, după tiparul trebilor omenești de la început îți aduce pe buze un zîmbet. Apollon dispare și din toate părțile ies satirii — ceata lui Silen. Ei sînt *copoii*. Bătrînul le spune ce au de făcut și cu toții se pun pe căutat. Iată imboldurile conducătorului lor :

„Horidó ! La pămînt să aveți o pereche de picioare, mai mult !

Pe cîteșipatru tîrîți-vă acuma și aeru-ntr-una adulmecați.

Umflați-vă narea, lărgiți-vă ochiul. Pe hoț și-a sa pradă mi-i aduceți aci."

Și, în curînd, „copoii" simt că a trecut un zeu pe acolo. Deodată se aud mugete subpămîntene. Găsesc și urme, dar sînt întoarse în loc, așa că nimic nu se poate desluși. Și tot de sub pămînt vin și sunete melodioase de coarde. Satirii încep să tremure de frică și nu mai îndrăznesc să caute. Silen îi înfruntă.

„Și acum tremurați de un sunet ce n-are vreo noimă. Voi bestii fricoase sînteți !"

Și satirii reîncep. Dar iar se aude mugetul. Și iar cîntă coardele fermecate. Atunci Silen și satirii, mai mult de nevoie decît de voie, încep să facă o nemaiauzită larmă să scoată hoțul din ascunziș. Și apare Cyllena, zeitatea muntelui, îngrijitoarea lui Hermes. Ea lămurește că acolo, sub pămînt, în peștera ei, nu se ascunde nici un hoț, ci numai fiul lui Zeus, care cîntă dintr-un instrument lucrat de el.

Și aci, acțiunea se încordează. Metoda polițienească a lui Sofocle (cuvîntul este al domnului Victor Basch cu privire la *Oedip*) prin care corul își începe investigațiile sale împletește și dinamizează cele două ramuri ale mitului, care acum prinde ființă, se însuflețește, învie pentru scenă. În descrierea lirei lui Hermes de Cyllena, corul vede urme de cireadă : pielea de bou ce leagă trestiile și îmbracă scoica. Și abia pleacă Cyllena și se mai găsesc și alte urme... de vaci. (Oarecare brutalitate

e caracteristică genului.) Apollon e anunţat şi vine la faţa locului. El îşi strigă cireada şi încep să se ivească capete încornorate, care ies încet din pămînt. E nespus de pitorească scena acestor apariţii. Întocmai ca şi în cealaltă scenă a căutării satirilor — amîndouă destul de sărace din punct de vedere al ideilor ce le ofereau spre prelucrare —, clipa regăsirii cirezii de către Apollon e un preţios model de bogată invenţie dramatică. Simpla constatare a apariţiei, e fărîmată, reluată, *orchestrată* de aproape tot corul, individual. Mai întîi apare din pămînt o ureche ce seamănă cu o ciupercă ; apoi un vîrf de corn ; mai departe o frunte şi aşa mereu... E atîta mişcare în această scenă, încît ea ar face deliciile unui regizor. Căci totul, ca să fie exact, în nota textului, trebuie colorat foarte uşor numai de ironie. Părţile acestea organice ale jocului de satiri al lui Sofocle cer aproape tot atîta delicateţe ca şi unele proverbe ale lui Musset, cu toate că unele părţi de sudură au oarecare brutalitate. Îndată apoi vine o scenă de comedie : sforţarea pe care o depune corul şi Apollon însuşi să tragă din pămînt capetele îngropate pînă-n umeri. Ei nu izbutesc şi apare Hermes, un copil purtînd lira, invenţia sa. O mică ceartă pînă ce se face schimbul între ei : Hermes capătă cireada iar Apollon lira. Ei se înfrăţesc cu adevărat şi rămîn pentru totdeauna cei mai buni prieteni.

Sînt aci mici trăsături nespus de frumoase. De pildă, Hermes, de îndată ce află că e stăpînul vacilor furate, se repede la ele şi le dezmiardă, le îmbrăţişează, e fericit, în timp ce în alt colţ al scenei Apollon se desfată, puţin cam stîngaci, puţin nedumerit, în încercarea lirei. E o glumă uşoară cu privire la dumnezeieştile preferinţe şi predispoziţii, care încheie acest joc de satiri sprinten şi nebunatec.

După această amănunţire socotim că s-au şi putut întrevedea cuvintele pentru care am cere ca jocul de satiri — *Copoii,* de pildă — să fie trecut în repertoriul *complet* al unui teatru. Fireşte că nu ne gîndim la vreo trupă oarecare, fără dragoste şi mai ales fără interes în a aprop[r]ia tot ceea ce e bun şi tot ce poate azi fi folositor din trecutul scenei. Dar într-un teatru mare — Naţionalul nostru, de pildă, — care tinde să-şi întregească repertoriul, jocul de satiri trebuie reprezentat, aşa cum îşi poate găsi locul aci genul cel mai trainic al teatrului popular, [de la] misterul medieval, Commedia dell'Arte şi pînă la dibuirile jocului nostru [folcloric] — vicleimul — care mai

curînd sau mai tîrziu, pentru organizarea lui, trebuie să găsească pana unui scriitor român.

În afară de interesul prezentării unui gen nou, în afară de calitățile tehnice care-l fac să țină scena și azi, ca acum două mii de ani, în afară de aportul prețios al unei pagini de mitologie, care pentru marele public nu poate decît întregi înțelegerea tragediei, jocul lui Sofocle mai prezintă un foarte mare interes : [de] montare.

Hotărît că, pentru a păstra toată atmosfera, tot farmecul bucății, regizorul va trebui să se apropie cît mai mult de reprezentațiile antice.

Sau prima dificultate se va găsi în însăși arhitectura schimbată a teatrului. E probabil că jocul de satiri, deci și *Copoii* [se reprezenta] în partea aceea numită *orchestra* (cercul liber din mijlocul treptelor concentrice, în amfiteatru). Scena lor propriu-zisă nu era deci utilizată pentru acest joc.

Decorul trebuie să înfățișeze piscul muntelui Cyllene. E iarăși probabil că, în aer liber, spectatorul atenian se mulțumea numai cu jocul actorului sau cel mult cu cîțiva copaci aduși în pripă în *orchestră*. Se pune, deci, problema : cum putem păstra cadrul acesta simplu și sugestiv pe o scenă modernă. În Germania ea a fost rezolvată printr-un fundal și cîteva culise datorate pictorului decorator Otto Fischer. Principiul după care s-a lucrat a fost următorul : a se alcătui un peisaj din elemente disparate — și în stilul lor — care se găsesc pe vasele grecești. Știm că în afară de picturile de pe vase, nu ni s-a păstrat aproape nimic de la greci ca desen, și mai știm că peisajul le era necunoscut. Așadar, s-a executat o priveliște alcătuită dintr-o sinteză din vegetația găsită ram cu ram pe ceramica antică. Pictorul însă a mers mai departe : pe fundal, liniile care închipuiesc vîrful muntelui Cyllene sînt riguros exacte. Configurația piscului este cea din natură.

În felul acesta preparată, scena are suficiente date pentru a sugera locul voit. A doua parte a problemei sînt costumele. D. Carl Robert, căruia i se datorește și traducerea și care s-a ocupat pînă în cele mai mici amănunte cu montarea jocului, într-un oraș universitar german, a recurs — cum era și firesc — iarăși la ceramică — izvorul cel mai sigur de informație.

Muzeul din Napoli posedă un vas, care azi e întotdeauna citat cu privire la vechiul costum în teatru. El înfățișează pe

Dionisos și Ariadna, înconjurați de corul satirilor (o trupă de actori, firește, puțin înainte de a intra în scenă). Vasul datează de pe la anul 400 a.C.

După el se vedea că actorii care iau parte la un joc de satiri, jucînd pe zei sau pe eroi, au aceleași costume ca și în tragedie, adică : un fel de cămașă *(pokilon)* acoperită cu o manta largă, frumos împodobită. Conducătorul corului are veșmintele mai scurte, pentru agerimea mișcărilor. Satirii (actorii care îi închipuiesc) poartă un șorț din blană sau piele de capră, coadă și cornițe. Foarte prețuită în asemenea ocazii era blana de panteră (pantera revine pretutindeni în alaiul lui Dionisos). Cum însă lipsea, se făceau țesături care o imitau minunat. Costumul cel mai caracteristic însă pentru jocul de satiri e acel al lui Silen. [...] Acest Papposilenos, cum i se zice, poate fi urmărit și în alte reprezentări, în special pe un vas al muzeului din Berlin (cea mai bună imagine a lui) și pe un mozaic pompeian, reprezentînd o repetiție a jocului de satiri (după Max v. Boehm). Pretutindeni costumul său apare același : un tricot de lînă albă, stufoasă, cu mii de codițe minuscule, răsucite din firele tortului, și care îi acoperă tot trupul. Doar mîinile, picioarele și fața îi sînt dezvelite. Pe vasul din Napoli, Papposilenos își poartă masca în mînă. Mult mai bine ea se poate vedea pe mozaicul pompeian. E o înfățișare *gravă* de bătrîn, foarte zbîrcit. Acesta este deci „capul" pe care și-l face actorul modern. Dar masca lui Silen, alăturată de toate celelalte, [...] permite chiar a detașa cîteva caracteristici ale personajului.

Dată fiind rigiditatea de expresie — *fundamentală caracterului* oricărui rol, pe care o poartă masca respectivă în teatrul grecesc — după gravitatea *plastică* a lui Silen, diformată pe alocurea de urmele naturii sale bestiale, trebuie să ni-l închipuim și să-l interpretăm ca pe un fel de înțelept, „un Chiron al satirilor", *un om de la munte* plin de minte și sfătos...

Acestea ar fi, în treacăt, învățăturile care s-au tras pentru înscenarea *Copoilor*, după izvoarele vechii ceramici.

Ceea ce importă aci însă e o chestiune de metodă. Arta directorului de scenă se poate îmbogăți necontenit. Dar ea cere analiză, informație precisă, simțul valorilor, fără ca să se poată lipsi nici o clipă de daturile creației : invenție și fantezie. De pildă, în *Copoii*, oricît s-ar părea de legat direc-

torul de scenă de pretinsa pedanterie a metodei de mai sus, îi rămîne o întreagă parte de originalitate. Gîndiți-vă numai la arta cu care trebuie coordonat, ritmat, jocul satirilor în căutarea lor bufă, în frica lor, în animalitatea lor. Apoi scena găsirii cirezii, bucuriile colective și primitive și cîte amănunte încă !

Cu reprezentarea acestui joc de satiri cred că s-ar face un pas înainte nu numai înspre înțelegerea tragediei ; dar a teatrului în general. Drama e Phoenix și camelon : din cenușa ei reapare sub o înfățișare cu totul nouă și totuși aceeași în structura ei.

Copoii ar da un fir de gînd nebănuit încă, multor spectatori. Căci nu se poate ca, mai ales în tineretul nostru, să nu se găsească amatori care să dorească a străbate drumul lung, șters de multe ori sub dărîmături, ce duce de la teatrul nostru de azi pînă la hora nebună, sălbatecă, delirantă ce se învîrtea la nesfîrșit în jurul altarului fumegînd al lui Dionisos !

Și atunci, abia, vor vedea mulți că arta aceasta, acoperită de zgură astăzi, e cel puțin tot atît de nobilă și folositoare ca și celelalte năluci ale omenirii.

Comedia elină și teatrul latin

[COMEDIA LATINĂ]

Cînd am vorbit [...] de Aristofan ca reprezentant de seamă al vechii comedii atice, am amintit, în încheiere, şi de comedia nouă ateniană, de care sînt legate numele lui Phillemon, Diphilos şi mai ales Menandru. Toţi aceşti scriitori greci aparţin veacului IV şi III înaintea erei noastre.

Comedia pe care au scris-o, comedia nouă, se deosebeşte de cea veche prin lipsă de fantezie şi de fantasc, prin lipsă de preocupări politice, prin preocupări cotidiene, familiare, dintr-o lume de stare de mijloc şi, mai ales, prin folosirea dragostei şi a tuturor peripeţiilor ei sub forma feluritelor invenţii ca motor principal al acţiunii. Corul are un rol redus şi secundar, costumul în general este cel al vieţii de toate zilele. Acestei comedii eline îi este cu totul aservită — prin imitare şi contaminare — comedia latină din timpul Republicii, de care ne vom ocupa astăzi. Reprezentanţi de frunte al acestui gen imitat la Roma au fost scriitorii Plaut şi Terenţiu.

Republica romană aparţinea şi ea, ca şi cetăţile-state eline, orînduirii sclavagiste, totuşi cu o altă structură economică. In urma nimicirii Cartaginei (în veacul al II-lea înaintea erei noastre) şi a întinselor cuceriri din Africa şi Asia ale Romei, un număr enorm de prizonieri, care se vindeau ca tot atîţia sclavi, s-a găsit pe pieţele Italiei. Sclavii devin forţa directă, producătoare, avantajoasă, înlocuind pe oamenii liberi. Con-

secinţa a fost deblocarea de pe pămînturile lor a producătorilor mici şi mijlocii, topirea pămînturilor părăsite în mari latifundii sclavagiste şi crearea, prin cei aruncaţi la Roma, în culmea mizeriei, a unui lumpenproletariat al Antichităţii, folosit încă sub Republică de multe ori ca un instrument politic. Intr-o Romă ce tindea să devină capitala lumii vechi, în care creştea bunăstarea şi luxul păturilor exploatatoare, comerţul a ajuns la o mare înflorire. Toate acestea au înlesnit dezvoltarea capitalului financiar şi cămătăresc, slăbind vechile moravuri solide, dezmembrînd familia, corupînd tineretul. Iar între cele două clase antagoniste — între sclavi şi stăpînii de sclavi — lupta se ascute tot mai mult, ducînd la revolte ale sclavilor de necunoscute proporţii înainte. Comedia latină — deşi imitată după modele greceşti — avea să adauge totuşi, mai ales la Plaut, aspectele acestea varii ale vieţii romane.

Înainte de mijlocul veacului al III-lea înaintea erei noastre, cînd comedia grecească a început să fie imitată la Roma în forme literare, vechiul mimus — solida tulpină realistă a teatrului — ce avea înaintea lui milenii de altoiri, transformări şi realizări în teatrul european, venind din ţinuturile grecizate ale sudului, îşi găsise în *atellana* romană o realizare de puternică observaţie realistă şi desfăşurare populară.

Atellana — *fabula atellana,* numită astfel după localitatea Atella din Campania unde era îndeobşte cultivată — a fost o farsă populară, de multe ori grosolană, care a avut însă darul să creeze ceea ce s-a numit tipuri fixe, adică personaje uşor de recunoscut de public după înfăţişare, caracterizate prin anumite atribute sociale sau morale constante, care să înlesnească în acţiune, jocul situaţiilor. Aceste personaje ale atellanelor — rude, de bună seamă, îndepărtate ale unor alte tipuri fixe din Commedia dell'Arte — sînt Bucco = mîncăul ; Dossenus = cocoşatul cu nas mare şi cu spirit ascuţit, străbunul Polişinelului ; Maccus = nărodul, prostănacul ; Pappus = bătrînul, poate un strămoş al lui Pantalone şi, în sfîrşit, Cicirrus, soldatul bătăios cu creastă şi temperament de cocoş, care are, probabil, o veche descendenţă din mimusul ce folosea în colecţiile lui de personaje şi unele figuri de animale. Atellana a rezistat la Roma pînă sub imperiu, împărţindu-şi în cele din urmă favoarea publicului cu *mimodrama.*

Una din cele mai vechi figuri ale literaturii latine a fost Quintus Ennius, contemporan cu al doilea război punic (204 înaintea erei noastre). El a dat cele dintîi modele de traduceri din greceşte şi — prin scrierile lui filozofice — i-a familiarizat pe romani cu raţionalismul helenistic.

Piesele (pe latineşte *fabulae*) purtau la Roma denumiri diferite. Erau : *fabula palliata,* cu conţinut şi în strînsă imitare a comediei noi, atice, cele mai obişnuite la Plaut şi Terenţiu, în care actorul purta un costum grecesc ; apoi *fabula togata,* cu conţinut din viaţa romană, actorul purtînd vestmînt roman (toga), şi, în sfîrşit, *fabula praetexta,* tragedia, imitată, după cum a[u] fost [cele] a[le] filozofului Seneca, în care actorul-erou purta *toga praetextata* (toga cu largul chenar de purpură pe margini).

Şi acum după aceste introduceri şi amănunte vom vorbi despre cei doi scriitori latini, îndeobşte cunoscuţi ca străluciţi comediografi.

Plaut, cu numele întreg Titus Maccius Plautus, s-a născut în Umbria, la 254 înaintea erei noastre, dintr-o familie nevoiaşă. A încercat multe meserii : negoţ maritim şi de spectacole, a învîrtit şi o piatră de moară, zice-se, înainte de a veni la Roma şi [de] a-şi găsi vocaţia de autor cu mare trecere la publicul Capitalei. De la el au rămas 20 de comedii. Amintim pe cele mai importante. În primul rînd *Amphitruo* — amfitrionul, al cărui subiect luat din Plaut străbate pînă la clasicul francez Molière şi mai departe pînă la scriitorul german [Heinrich] von Kleist. Apoi *Menaechmi* sau cei doi fraţi, *Casina, Miles Gloriosus* — soldatul fanfaron, temă cu lungă carieră pe care o vom urmări de-a lungul expunerilor noastre — *Aulularia (Căldăruşa)* şi altele.

Plaut imită pe greci, dar, deşi scrie *fabulae palliatae,* conţinutul pieselor sale este pur roman. Găsim la el morala romană, oroarea micii burghezii romane împotriva luxului, emancipării femeilor, slăbirea autorităţii paterne, pe care se întemeia social şi juridic familia şi statul roman. Roma, lărgindu-şi posesiunile, se lărgeşte şi la Plaut aria geografică a locului de acţiune a diferitelor piese, spre deosebire de Terenţiu care — mult mai legat nu numai de modele dar şi de lumea grecească — îşi plasează la Atena trei din cele şase piese ale sale.

Şi la Plaut subiectele revin de multe ori. Dar cu cît subiectul este mai sărac, cu atît invenţia sa este mai bogată. El urmăreşte să distreze publicul şi izbuteşte. Ieşit din popor, Plaut ştie să placă poporului, ceea ce se întîmplă mai rar cu Terenţiu, autor cu acţiuni mai lente, mai reţinut, mai savant, cu o singură excepţie : *Eunucul*, piesă care se apropie mai mult de formula lui Plaut. Fireşte că de acesta nici muzica n-a fost uitată. Marea inovaţie a lui Plaut a fost introducerea cîntecului şi cîteodată mimica dansa[n]tă în mijlocul unei acţiuni. Multe din piesele lui se pot înţelege gîndindu-ne la opera comică de astăzi. Şi nu o dată Plaut îmbrăţişează în operele sale poziţiile largi ale plebei.

Publius Terentius Afer — Afer, adică africanul —, al doilea comediograf, a fost născut la Cartagina în anul 185 înaintea erei noastre. Furat de mic şi adus la Roma este vîndut senatorului Terentius Lucanus care, văzîndu-i isteţimea, îi dă o educaţie aleasă şi în cele din urmă libertatea. Aşadar, scriitorul era un libert. Doi umili cetăţeni, Plaut şi Terenţiu, aveau să critice şi să subţieze moravurile romane cu operele lor. Terenţiu a fost un mai îndeaproape imitator al comediei atice. De la el n-au rămas decît 6 comedii.

A murit, de altfel, foarte tînăr, la 25 de ani. Amintim piesele : *Andria*, *Eunucul* *, *Soacra* **, *Sieşi călău* ***, *Phormio* şi *Fraţii* ****. Favoarea publicului roman nu l-a răsfăţat pe Terentius ca pe Plaut. De aceea adoptă o tehnică specială a prologurilor prin care îşi atacă potrivnicii şi se plînge de lipsa de gust a publicului. E adevărat că în comparaţie cu Plaut, Terenţiu [este lipsit] ***** de o anumită vigoare şi vioiciune. Caesar însuşi o spune adresîndu-se lui Terenţiu : „Forţa comică ar fi făcut din tine egalul grecilor, în loc să fii dat uitării pentru slăbiciunile tale.“ Judecata lui Caesar e prea severă şi mai ales nu corespunde hotărîrii viitorului, dacă ar fi să ne

---

* *Eunuchus (n.e.).*

** *Hecyra (n.e.).*

*** *Heautontimorumenos (n.e.).*

**** *Adelphae (n.e.).*

***** În textul de bază : „lipseşte“.

gîndim la favoarea specială a lui Terenţiu în Evul Mediu, mai ales [...]

Miles Gloriosus de Plaut este comedia care ridiculizează pe un oştean fanfaron şi încrezut în farmecele sale pe lîngă femei. Acţiunea se petrece la Efes, iar în distribuţie intră lumea varie a comediilor lui Plaut : sclavi, o curtezană, un bătrîn, un parazit, un bucătar. Tema oşteanului fanfaron Pirgopolinices va reveni de-a lungul istoriei teatrului universal în *Il Capitano* a Comediei dell'Arte, în *Matamorul* lui Corneille, în *Horribilicribrifax* al scriitorului din Barocul german Andreas Gryphius. Piesa e o comedie de intrigă în care excela Plaut. [...]

Drama și teatrul în Evul mediu

Pentru noi care [...] urmărim fenomenul teatral pe singura latură a sa autentică, şi anume latura realistă, nu există moment mai prielnic de a examina fenomenul acesta decît renaşterea teatrului european în timpul Evului Mediu.

Înţeleg prin acest Ev Mediu cele cîteva veacuri care ajută la formarea teatrului european, mergînd aproximativ din veacul al IX-lea pînă în veacul al XV-lea sau al XVI-lea al erei noastre.

Fireşte că vom examina cum acelaşi vechi mimus, despre care v-am vorbit *, [şi care] în decursul acestei epoci vine să şubrezească un gen solemn, care este acel al misterelor şi al teatrului religios, făcînd legătura şi restabilind veriga între vechiul trecut realist al teatrului [...] (plecînd de la mimus[ul] vechi grec şi roman) şi pînă la Renaşterea germană şi mai departe.

Înainte de a examina fenomenul acesta pur medieval, trebuie să amintim totuşi de anumite rămăşiţe inoperante şi fără influenţă, dar prezente în lumea medievală, rămase din trecutul teatral apropiat şi anume din trecutul lumii romane. [...]

---

* Înţeleg prin mimus predispoziţia de a vedea critic realitatea din jur şi de a o transmite şi transcrie prin cuvinte şi gesturi, într-un cuvînt arta actorului de totdeauna *(n.a.)*.

Fliacii, vechii mimi elini din sudul Italiei, adică din Grecia mare, au împrumutat noilor stăpînitori, romanii, obişnuinţa aceasta de teatru, care a evoluat şi, în ultimele veacuri înainte de începutul erei noastre, au dat două mari nume de scriitori romani, după Naevius, pe Plaut şi pe Terenţiu. Aceştia sînt moşteniţi de Evul Mediu în începuturile sale fără nici o influenţă ; însă sînt prezenţi. De aceea îi amintesc, în special [pe] Terenţiu cu cele şase comedii ale sale.

Terenţiu în Evul Mediu găseşte anumite formule de înscenare şi au rămas pînă şi azi foarte frumoase manuscrise model în care Parmenius [şi] celelalte personaje din comedia terenţiană sînt prezentate fireşte, într-un decor şi costume obişnuite Evului Mediu, care nu ştia să se [trans]pună în realităţile epocii şi realităţile istorice.

Dar ceea ce se leagă mai însemnat de acest Terenţiu în veacul al X-lea, veac cărturăresc, este numele unei scriitoare germane, călugăriţă, pe nume Hroswitha, care a trăit în veacul al X-lea în mănăstirea de la Gandersheim şi care s-a apucat, după modelul lui Terenţiu, să scrie comedii, fireşte cu intenţie moralizatoare, pe poziţie creştină, piese luptătoare şi edificatoare pentru o cît mai bună viaţă morală.

Însă această Hroswitha — care, fără îndoială, este o scriitoare cu mult talent, realistă, sub mîna căreia burgurile (evocarea lumii germane de dincolo şi de dincoace de zidurile cetăţii) apar reale şi pitoreşti şi cu multă culoare, în dubla ei calitate de fiică a veacului al X-lea (cînd s-a pierdut orice tradiţie de teatru) şi în cealaltă calitate, de călugăriţă — nu văzuse în viaţa ei un spectacol de teatru, aşa că, dacă a îndrăznit să scrie, după modelul lui Terenţiu, şase comedii, a îndrăznit din fantezie, din abstract, din imaginaţie, de la masa de scris cum îşi închipuia că trebuie să fie teatrul pe care nu-l văzuse în viaţa ei.

Aceasta făcea parte din aristocraţia saxonă şi fusese crescută de o mătuşă a ei la Gandersheim, unde ia loc ca stareţă [...] într-o atmosferă de cultură foarte interesantă a mănăstirilor din veacul al X-lea, care se consolidează, [căci] veacul al X-lea [urmează] după veacul al IX-lea, care este veacul unei orînduiri stricte, severe, veacul lui Carol cel Mare, întemeietorul Imperiului Roman „al sfintei naţiuni germane".

Veacul al X-lea, dimpotrivă, este veacul cărturăresc în care limba naţională dispare din ce în ce, iar limba latină ajunge

la modă ; este veacul tuturor cronicarilor și călugărilor, care reorganizează mănăstirile, din[tre] care cea mai importantă este mănăstirea franceză de la Cluny, iar alături este mănăstirea germană de pe malurile lacului Constanța — Bodensee — faimoasa mănăstire de la Saint Gall.

Această mănăstire ne-a lăsat o mulțime de lucruri importante în civilizația medievală europeană. De la Saint Gall a rămas un foarte bun manuscris al poemului *Niebelungilor* în veacul al XII-lea ; de la Saint Gall a pornit un curent de cultură latinizant, în care s-a format și această Hroswitha ; și mai cu seamă de la Saint Gall, cum vom vedea de îndată, un călugăr, Tuotilo, a construit pentru prima oară un tropar anexă unui text evanghelic, care este celula germinativă a teatrului religios din Evul Mediu ; după cum tot de la Saint Gall un alt călugăr, Notker Labeo, a construit o secvență muzicală liturgică, [...] aducînd inovații în liturghia obișnuită — cu ajutorul cărora, progresînd, s-a ajuns la construirea misterului medieval. [...]

Deci, fenomenul Terențiu-Hroswitha este interesant de semnalat, dar fără nici un fel de influență și mai cu seamă fără nici un fel de influență propulsivă asupra fenomenului teatrului medieval, teatrului european în general. Această putere propulsivă, această viață, această creație puternică o va da același mim de totdeauna, ca realitate a oamenilor de jos. Fenomenul se repetă întocmai ca în Antichitate. Aceiași oameni, aceeași pătură — cea mai obidită pătură, de iobagi, de sclavi, sau de mici funcționari ignoranți — aceea este care inventează Mimul acesta protestatar.

Deci revine, ca în Antichitate, latura stăruitor socială, un fenomen teatral stăruitor social și protestatar, care urcă de jos în sus, care sparge genul solemn al misterelor și creează genul farsei, al moralității, al șotiei, din care, mai tîrziu, Renașterea, și, evident, literatura superioară de după Renaștere, începînd cu Shakespeare, își vor culege lucrurile pe care le vor găsi potrivite în creația lor.

Vorbeam adineauri de mistere și spuneam — cum am spus și altădată — [...] că aceste mistere trebuie considerate ca un gen solemn, care ar putea să stea alături de tragedia elină, ar putea să stea alături cu altă civilizație extraeuropeană, fenomenul acela atît de interesant din veacul al XVI-lea și al XVII-lea din timpul feudalității japoneze, care se cheamă

nô-ul, şi ar putea sta prin comparaţie cu ultimul gen solemn apărut în civilizaţia europeană, în cuprinsul veacului al XIX-lea şi anume drama muzicală wagneriană.

Totuşi sînt deosebiri între tragedia elină şi misterele medievale, deosebiri fundamentale, care fac ca aceste mistere medievale să fie mult mai expuse dărîmării lor de către mimus, care intră în chiar celula misterelor medievale, o sparge şi impune punctul de vedere realist.

Un fenomen comun misterelor medievale şi tragediei greceşti este, incontestabil, materialul de circulaţie comun pentru toţi spectatorii. Spuneam că aceasta este condiţia *sine qua non*. Cum în Antichitate tragedia va povesti mitologia sau povestea regilor, cunoscută de toate stirpele greceşti, de ionieni, dorieni, ateeni şi care circulă prin fenomenul tragediei eline, la fel şi [în] lumea creştină a Evului Mediu, stăpînită de biserica catolică, mai ales *Evanghelia Paştilor* şi povestea creştină este uniformă, toată lumea o cunoaşte. Deci iată o trăsătură comună.

Însă sînt celelalte trăsături care se deosebesc fundamental. Mai trebuie muzica, însă muzica nu ca acompaniament din afară, ci muzica organică, ieşită chiar din însăşi creaţia genului, cum este în tragedia elină, care lipseşte aici. Mai lipsea dansul, care lipseşte cel puţin în epocile de înflorire ale misterelor medievale şi mai lipsea chiar şi poziţia aceasta absolut separată de restul cetăţii, venind din [...] aristocraţie care impunea cetăţii geniul elin. Lucrul acesta lipseşte. Evul Mediu este mult mai democratizat cu toată structura lui feudală.

În fenomenele largi ale cetăţii, graţie acestui creştinism, pe baza căruia trăieşte, şi fiind aşa democratizat, păturile largi vin să-şi spună protestul şi cuvîntul lor împotriva acestui fenomen, îi sparg şi mimus[ul] este mult mai puternic decît în Antichitate faţă de solemnitatea acestui gen hieratic.

Dar pentru ca să descriem bine genul misterelor, asupra cărora nu voi insista mai mult şi să ajungem la mimusul medieval, care ne interesează, cu trăsăturile fundamentale realiste ale începutului teatrului european, cred că este de folos să vă dau un tablou general al Evului Mediu, cuprins între limitele pe care le-am fixat, limite care ne interesează din veacul al IX-lea pînă în veacul al XVI-lea, pentru că închidea în el fenomenul acesta teatral.

Evul Mediu are întîi ca o caracteristică fundamentală internaţionalismul său. Cel puţin în veacul al IX-lea sau al X-lea

lumea europeană nu era încă despărţită pe naţiuni, era dominată de aceeaşi unică biserică catolică. Construcţia socială a lumii din Evul Mediu ar putea fi comparată cu o piramidă. Baza acestei piramide este alcătuită din mulţimea imensă a iobagilor, a celor de jos, peste care se suprapun seniorii cei mici, apoi cei mari în raport de feudalitate şi de vasalitate unii faţă de ceilalţi, pînă înspre vîrful piramidei, seniorii foarte mari, ducii, cum ar fi ducele Aquitaniei şi al Lorenei, cu care Ludovic al XI-lea a avut atîta de luptat pînă ce să [realizeze] *, în veacul al XV-lea, unitatea regatului francez. In vîrful acestei piramide se aşează mai întotdeauna regele.

Fireşte, Evul Mediu a cunoscut şi lupta pentru vîrful acestei piramide, luptă care s-a dat între rege (între dominaţia vremelnică. însă pămîntească a acestei lumi, care sta în subordonare) şi între papă, care era foarte puternic în această epocă ; papa cu cele două tendinţe ale sale : *imperium* şi *sacerdotium*, care însemna comanda aceasta din vîrful piramidei a treburilor omeneşti şi lumeşti şi nu pe o ţară, ci pe un continent, pe deasupra tuturor regilor, care trebuiau să fie subordonaţi pe aceeaşi idee unitară creştină, pe care o reprezintă. [...]

Acestea erau cele două laturi ale papalităţii medievale, pe care papii respectivi căutau să le strîngă în mîinile lor, avînd, de multe ori, opoziţia împăraţilor şi a regilor.

Papa cel mai mare din acest punct de vedere este Papa Grigore al VII-lea, din veacul al XI-lea, un papă de mare putere şi mare strălucire, care s-a luptat cu Henric al IV-lea, regele german.

Mai departe, în veacul al XIII-lea, este iarăşi un papă strălucit, Inocenţiu al III-lea, care creşte (fiind tutorele faimoasei figuri de împărat german Hohenstaufen, cu dominaţia în Italia) pe faimosul Frederic al II-lea — un progresist, un om înaintat, un om care amestecă la această curte cultura arabă, latină [şi] greacă ; el însuşi jucînd dincolo de disciplina prea severă a creştinismului, şi care, totuşi, a fost crescut în minoritate de acest Inocenţiu al III-lea (care este în acelaşi timp şi papa care întemeiază şi dă binecuvîntarea acelui ordin atît de important în transformarea lumii medievale prin ideile noi şi libere, care este ordinul franciscanilor, întemeiat de Sf. Francisc de Assisi).

---

* În textul de bază : „să dea".

Vedeţi, dar, acesta este Evul Mediu, cu caracterul lui prim, internaţionalismul, foarte strîns însă în alcătuirea lui.

Acest Ev Mediu este realist prin excelenţă, însă, în acelaşi timp, şi candid, încrezător şi copilăros. Omul din Evul Mediu crede în orice, însă în acelaşi timp este real ; este un fel de paradox realizat în spiritul omului medieval de a crede hotărît numai ceea ce vede şi, în acelaşi timp, a-şi construi şi toate fantasmele de care se sperie. Şi acel care avea să fie [figura centrală a] ceea ce s-a numit la un moment dat „Mica Renaştere", sau „Prerenaşterea" din veacul al XIII-lea, Sf. Francisc de Assisi, care în afară de problema religioasă — de care nu am să mă preocup aici — avea să aducă în literatură şi artă o împrospătare sufletească a omului medieval, avea să aducă această enormă libertate de Prerenaştere, această îndemnare de iubire a vieţii, de luare de contact cu viaţa din jur.

Omul medieval trăia în groază, în teamă ; fiecare pas al lui este [făcut cu] spaima de duhurile rele şi primejdiile care stau în jurul lui. Cel care vine să împace pe omul medieval cu natura şi în acelaşi timp să-i dea curaj este Sfîntul Francisc de Assisi. El aprinde steaua nouă şi încrezătoare ; scrie un crez nou şi deschide porţile unei sănătoase civilizaţii şi mai cu seamă a[le] unei sănătoase sensibilităţi [din] * care o serie întreagă de poeţi şi pictori vor culege motive pentru o viaţă nouă.

Natura, în Evul Mediu, era foarte iubită de omul medieval, dar temută în acelaşi timp. În acest paradox, în care vă spuneam că trăieşte omul medieval, erau cîteva teme favorite sumbrei lui înclinări şi anume prima temă era tocmai prezentarea lumii acesteia pentru el şi în frumos şi [în] urît. Din acest punct [de vedere] este o celebră statuie la Bamberg, care reprezintă [...] ceea ce omul medieval numea atunci „*die Frau Welt*", Doamna Lume, adică în imagine sintetică şi simbolică reprezentarea lumii de către acest om medieval. Statuia este măiestrit lucrată. În partea din faţă reprezintă o femeie de o mare frumuseţe, împodobită în moda timpului, cu cercei şi inele, cu pieptănătura încîntătoare, iar în spate, această statuie reprezintă pe aceeaşi femeie fără nici o haină pe ea, goală, pe jumătate, roasă de o descompunere timpurie. Aci este imaginea lugubră a omului medieval — o serie de broaşte rîioase, de şopîrle şi de şerpi, care se urcă pe spatele acestei femei.

---

* În textul de bază : „în".

Va să zică lumea cu cele două fețe ale ei : fața încîntătoare și atrăgătoare a unei *„Frau Welt“* și fața legată de ideea morții, care nu se desparte nici o clipă de omul medieval, întărită permanent cu interes de creștinismul medieval.

Omul medieval mai avea înclinare specială pentru ceva, care a făcut o reprezentare plastică în literatură și în teatru întotdeauna și anume dansul morții, *Totentanz,* care merge din veacul al XIII-lea pînă în veacul al XV-lea, oriunde vă veți duce în Apus.

Cimitirul inocenților din Paris este distrus de mult, încă din veacul al XVI-lea ; dar în veacul al XV-lea pe zidurile cimitirului era o frescă enormă cu aceste *Totentänze.* Astăzi se mai găsesc într-un cimitir din Pisa și mai cu seamă în Elveția. La Lucerna, peste rîul Reuss, este un pod acoperit și în cuprinsul podului sînt niște triunghiuri de lemn ctitorite fiecare de către un burghez sau meseriaș, sau negustor din Lucerna, în veacul al XIV-lea, și care nu sînt altceva decît o succesiune foarte bogată de aceste *Totentänze,* care sînt o imagine permanent aceeași, și anume un schelet, care este Moartea, care poftește la dans cu ea, și rînd pe rînd, toate vîrstele, toate sexele, toate stările omenirii, începînd cu papa, regele, împăratul, urmînd cu tineri, cu bătrîni, cu femeile, cu copiii, cu postăvarii, cu negustorii, cu medicii. Toată cetatea medievală este trecută în acest *Totentanz* caracteristic pentru Evul Mediu.

În sfîrșit, încă o trăsătură, morală, dacă vreți, de data aceasta, a Evului Mediu, este înclinarea aceasta pentru nebuni și nebunie însă privită nebunia de la demența reală pînă la o poziție de comentariu, de critică și examinare a inutilităților sau a crizelor sociale și omenești. Este plin Evul Mediu de asemenea nebuni (o categorie cu totul specială, de care ne vom ocupa) [de] șotiile practicate de acești nebuni. În literatura dramatică a lui Shakespeare, în primul rînd, nebunii aveau să treacă în cele două ramuri ale lor, nebunii și clovnii. O întreagă literatură, foarte interesantă, este scrisă de acești nebuni ca o parodie și o poziție critică a timpurilor de atunci.

Citez între altele *Narenschiff* scrisă în veacul al XV-lea, în special de Sebastian Brant, care este tocmai miezul acestei poziții critice înfățișată sub forma nebuniei, fără să uit pe marele Erasmus, el însuși, care a scris *Elogiul Nebuniei,* fără să uităm că acest lucru se întîlnește la orice pas, în texte, gravuri, în întreg Evul Mediu.

Acesta este peisajul spiritual şi moral al Evului Mediu în care se va desfăşura acum teatrul, care se va exemplifica, se va lumina şi va căpăta valoare incontestabilă tocmai din elementele acestea care acum vă sînt cunoscute şi reîmprospătate.

Incontestabil că genul major, de care vorbeam adineauri, sînt misterele. Misterele se nasc aproximativ prin veacul al IX-lea cu această invenţie de care am vorbit adineauri, invenţia de la Saint Gall a călugărului Tuotilo, care adăuga un tropar, mai ales *Evangheliei pascale de la Matei* şi anume momentului în care Mariile se duc la mormîntul lui Isus, pe care-l găsesc înviat. [...] [Iată acest] tropar al lui Tuotilo :

1. *„Quem queritis in sepulchro, o Christicolae ?*
2. *Ihesum Nazarenum crucifixum, o Coelicolae.*
1. *Non est hic : surrexit, sicut praedixerat.*
Ite nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Pe româneşte :

1. „Pe cine căutaţi în mormînt, o, creştinelor ?" întreabă Îngerul.

2. „Pe Isus Nazarineanul cel bătut pe cruce, o, locuitor al cerului.

1. Nu este aici ; a înviat, după cum a proorocit. Mergeţi şi vestiţi că s-a înălţat din mormînt".

Aceasta este celula primitivă, care se folosea cu anumite gesturi, cu anumite alaiuri, cu un fel de întreagă teatralizare a liturghiei foarte devreme. Mănăstirea, care a folosit în primul rînd lucrul acesta, a fost mănăstirea franceză de la Fleury sur Loire.

Mă voi căzni să vă înfăţişez fenomenul medieval în toată plenitudinea în diferitele momente europene, german, englez, francez. Dar trebuie să ştiţi de mai înainte că naţiunea, care a creat genul teatrului medieval, este naţiunea franceză. Marii naţiuni franceze îi revine meritul de a fi creat, nu numai în veacul al XII-lea, goticul şi catedralele, dar şi acest gen de teatru european, din care celelalte naţiuni nu au făcut decît să împrumute.

Această epocă de înflorire a teatrului francez în Evul Mediu merge aproximativ de la 1226 — cînd întîlnim un fenomen foarte important, pe care îl vom vedea, şi anume acel *jeu de la feuillée*, „Jocul sub cetini" — şi pînă la 1470, cînd întîlnim

farsa în plenul ei — *Maître Pathelin* —, farsă care ajunge să fie aproape în semiclasicism, să reprezinte tot ce geniul francez putea să pună mai bun în acest gen comic, farsă care și azi domină în repertoriul Comediei Franceze.

Drama religioasă, pe care v-am schițat-o adineauri că se formează în veacul al X-lea, se transformă de-a lungul veacurilor și renaște întîi sub forma unei drame strict religioase în veacul al X-lea și al XI-lea. Și anume acea săvîrșire teatrală cu această mică celulă adausă, cu acest tropar, este jucată numai de oamenii bisericii, adică de călugării și de preoții din interiorul bisericii și în limba latină.

Veacul al XII-lea, veacul catedralelor, aduce o noutate : drama semiliturgică. Drama iese din biserică și se oprește pe treptele ei ; *sur le parvis de l'Église.*

Noutatea adausă este că actorii nu sînt numai oameni ai bisericii — sînt studenți, funcționari *(les clercs),* iar limba ajunge să fie bilingvă : latina și franceza vulgară, amestecate, pînă cînd veacul al XIII-lea aduce misterele cele mari, adică drama părăsește fața bisericii, teatrul devine un rost cetățenesc al acestei cetăți creștine și este supravegheat de biserica catolică, care are tot interesul să dea imbold acestui teatru.

Drama ajunge în piețe și ocupă [un] loc imens pe o estradă, care se numea *le hourt,* pe care decorurile sînt succesive și simultane — *les mansions* — adică acțiunea se petrece între cei doi poli ai vieții creștine, între rai și iad. Trecerea de la rai la iad se face prin o mulțime de decoruri fixe. Lucrul se petrece în aer liber pe o scenă imensă, unde se dăsfășura o dramă foarte lungă. Marii maeștri, ca Arnould de Greban merg pînă la 38—40 000 versuri.

Evul Mediu este epic ; mai mult epic decît dramatic. Iată deci, că v-am dat o idee de ce înseamnă marile mistere, care își culegeau întotdeauna subiectul din viața și patimile Mîntuitorului. [Lor li] * se adaugă miracolele, care sînt mistere de cuprindere mai mică, care se jucau prin cluburi, alcătuite de niște asociații, făcute în vederea acestor miracole și care se numesc *puys. Puys* și confreriile sînt cele care organizează și pun în picioare misterele.

O idee, care trebuie reținută, este că Evul Mediu nu a cunoscut actorul profesionist, care apare mai tîrziu, pe scena

---

* În textul de bază : „lîngă care".

Renaşterii şi în special, [...] în genul care este împărăţia lui absolută şi care în istoria teatrului alcătuieşte genul cel mai actoricesc din toate, cel mai generos şi mai frumos : Commedia dell'Arte.

În Evul Mediu actorul profesionist nu exista ca atare. Existau actori vagabonzi, *clerici vagantes* — panglicari, tot ce vreţi, [care] se asociază în vederea unei reprezentaţii. Să vedem acum cum acest gen, pe care l-am declarat solemn, din cauza ideii religioase pe care-o purta, a fost sfărîmat de tendinţa realistă a mimului, care intră în el, îl dislocă, îl dezagregă.

Foarte de timpuriu, cînd drama a început să fie dramă semiliturgică, gesturile lente, solemne, paşii rari, săvîrşirea gravă, care avea loc în drama liturgică, care era încă în biserică, s-au spulberat şi în locul acestei solemnităţi a venit un pas mai grăbit, aproape alergat. A fost suficient ca toată carapacea aceasta hieratică a vechii drame liturgice să se spargă şi prin această fisură, chiar sub mîna preoţilor, a diaconilor şi oamenilor bisericii, să se introducă nestăpînitul şi neastîmpăratul mimus realist, care-şi aduce de îndată trăsătura caracteristică : realismul comic.

Prima trăsătură a acestui gen este, fără îndoială, scena în care cei doi apostoli, Petru şi Ioan, sînt în drum spre mormîntul Mîntuitorului, după ce au fost anunţaţi de femeile care veneau la mormînt. Întîi cu mai multă decenţă, Petru a fost făcut şchiop, ceea ce deja scădea total din hieratismul grav de la început. Mimus[ul], lucrînd mai puternic, mai departe a adaus lui Petru o altă trăsătură ireverenţioasă, i-a pus un clondir şi, din cînd în cînd, pe drumul spre mormîntul Mîntuitorului, în tovărăşia lui Ioan, ucenicul cel mai drag, cum se spune în *Evanghelie,* Petru, în gust de pură farsă medievală, realistă şi ireverenţioasă, se opreşte, scoate clondirul şi trage cîte un gît din băutura pe care o afecţionează în mod deosebit.

Vedeţi cum începe să se ducă solemnitatea şi cum mimusul biruitor intră în biserică şi sparge misterul. Lucrul merge mai departe. Vine scena grădinarului. După înviere, Mîntuitorul, — e textul evanghelic — apare Mariei din Magdala ca un grădinar.

Evul Mediu realist, mult ahtiat de detalii realiste, încarcă acest simplu verset evanghelic cu tot felul de detalii. Costumul grădinarului se complică din ce în ce. Sînt multe tapiţerii din Flandra, din veacul al XV-lea, care înfăţişează pe acest gră-

dinar în costume din ce în ce mai somptuoase. Grădinarul, care la început spune numai trei cuvinte Mariei, mai tîrziu începe să vorbească de fel de fel de ierburi cu valoare tămăduitoare, începe a fi un adevărat spițer. Mergînd mai departe, Evul Mediu tot mai ireverențios începe să aducă și pornografia lui în descrierea acestor ierburi, care ar fi bune la fel de fel de leacuri pentru bărbați și femei.

Vedeți cum celula primitivă a fost distrusă și cum mimusul intră biruitor, adică teatrul acesta realist, care avea să se organizeze pe alte baze, cum vom vedea, și să părăsească definitiv acest gen mare și solemn.

Dar, ca să închei această schiță dată despre mimus, cred că ar trebui să vă citesc și referatul procurorului general, care a cerut la 1542 Parlamentului francez, deci la mijlocul veacului al XVI-lea, încetarea misterelor ca un scandal public.

Iată ce spune procurorul general : „Atît întreprinzătorii, cît și cei care joacă sînt oameni de rînd și neștiutori, meseriași, care nu-l cunosc nici pe A nici pe B și care niciodată n-au fost învățați sau deprinși pentru a săvîrși asemenea acțiuni pe vreun teatru sau în vreun local public. Și tocmai de aceea ei nu au nici limba dezlegată, nici vorbirea curată, nici accente cuviincioase în pronunțare și nici un fel de înțelegere a lucrurilor pe care le spun. De aceea se întîmplă foarte des că dintr-un cuvînt fac trei și că nu fac nici un fel de pauză în mijlocul unei propoziții, avînd o rostire greșită sau neavînd-o de fel. Ei dintr-o întrebare fac o exclamare sau alt gest sau semn care să fie pe dos de aceea ce spun, de unde adeseori se întîmplă mare bătaie de joc și zarvă chiar în teatru. În felul acesta, jocul lor în loc să întărească în mulțime credința, ajunge pricină de scandal și rătăcire."

Și mai departe : „Și toată vremea cît au ținut sus-arătatele jocuri, prostimea de la opt sau nouă de dimineață, în zilele de sărbători, fugea de la slujba ținută în parohiile ei, nu mai asculta predicile, pentru a alerga la numitele jocuri să-și păstreze locul și unde rămîneau pînă seara la cinci. Și n-au mai fost predici, pentru că n-ar mai fi avut predicatorii cui să predice. Și întorcîndu-se de la sus-numitele jocuri, mulțimea își bătea joc, pe străzi, în gura mare și în fața lumii, de jocul celor care au jucat, maimuțărind și îngînînd vorbirile greșite pe care le va fi auzit acolo sau rîzîndu-și de cine știe ce alt lucru neizbutit, strigînd că Sfîntul Duh n-a vrut să se coboare și alte bleste-

mății. Și de multe ori preoții parohiilor, pentru ca să-și facă și ei timp să meargă la numitele jocuri, sau nu mai citeau vecerniile, sau le citeau de unul singur la nămiezi, cînd e un ceas neobișnuit. Și pînă și diaconii și paracliserii de la capela acestui palat, atîta vreme cît au ținut jocurile, au citit, în zilele de sărbători, vecerniile la miezul zilei și atunci încă pe fugă, pentru ca să alerge și ei la amintitele jocuri".

În adevăr, misterele din veacul al XV-lea ajunseseră să folosească o aparatură scenică foarte complicată și Sfîntul Duh la care se referă acest procuror general este o mașinărie care funcționa probabil foarte prost, care dădea starea aceasta hilară în loc să se dea starea de reculegere și cutremurare religioasă.

Cu acest text încheiem capitolul misterelor pentru ca să deschidem în Evul Mediu capitolul liber și slobod, foarte interesant, de o construcție cu totul nouă a teatrului realist, care încă este amestecat cu fel de fel de genuri, dar care fără îndoială este începutul teatrului european. [...]

B. [DRAMA ŞI TEATRUL PROFAN ÎN EVUL MEDIU]

[...] Începuturile teatrului realist se alcătuiesc din două elemente puternice care au lucrat şi în Antichitate şi anume: drama magică sau folclorică şi mimus[-ul], de care am vorbit pînă acum.

În Germania, drama aceasta magică, care readuce pe primul plan demonul vegetaţiei, de care v-am vorbit, intră în obişnuinţa acelor *„Wildeleute"* şi acelor *„Schempartlaufen"*, care sînt mişcări şi transformări ale poporului de jos în timpul carnavalului, din care ies *Fastnachtspiele*[-le] din veacul al XII-lea şi al XIII-lea, despre care am vorbit şi care sub mîna lui Hans Sachs va lua forma unei literaturi superioare. Deocamdată acest *Fastnachtspiele* [...] nu este altceva decît o mică sărbătoare în cinstea aceluiaşi demon al vegetaţiei, de care v-am vorbit.

Este de subliniat că această recrudescenţă a mimului în Germania este întovărăşită mai pretutindeni, mai ales aici, de teatrul de păpuşi, care a întovărăşit mimul în toate călătoriile lui. L-am văzut apărînd la Bizanţ şi după Bizanţ la Constantinopolul turcesc, sub forma lui *„cara-gheöz"*.

Aci îl veţi vedea sub forma păpuşii, jucat de actori vagabonzi, care vin în pieţele publice sau la casa unui burghez şi scot de sub palton sau manta două păpuşi, doi cavaleri, care se bat, agăţaţi de sfoară şi, într-un teatru cu totul primitiv, încep să joace aceste păpuşi care întovărăşesc această dramă magică şi folclorică.

În Franța, lucrurile stau altfel. Vă spuneam [...] că Franța este aceea care construieşte teatrul medieval — şi misterele, dar şi teatrul acesta profan.

Aci, în Franța, avem cel mai interesant fenomen literar din tot Evul Mediu. Este fenomenul de la 1226, cu care începe acest teatru medieval francez, „*le Jeu de la Feuillée*" ; satiră, revistă, în înțelesul nostru de azi, totul se amestecă aci pentru a da un spectacol bizar și caracteristic epocii și autorului. Aci se uneşte foarte vizibil şi drama magică, folclorică, de care vă vorbeam şi mimus[-ul], care vine tocmai cu acea atitudine critică şi protestatară sub mîna autorului, care este Adam le Bossu de la Halle, Adam cel cocoşat ; un scriitor, care intră în organizarea unui *puys* oarecare — adică asociația care reprezenta miracole și comedii — și care va fi scris la Arras, deci în nordul Franței, această revistă pentru uzul celor din orașul său.

Acest „joc sub cetini" se împarte în două compartimente : se joacă în aer liber, în primăvară, în frumoasa lună mai, pe o scenă în fundul căreia este aşezată o masă întinsă pentru zînele care aveau să vină, dintre care cea mai importantă este zîna Maglore şi în fată sînt cîteva personaje reale, care duc următoarea acțiune :

Adam le Bossu de la Halle * este tînăr și vrea să plece la Paris. A fost călugăr, s-a descălugărit, s-a însurat cu o femeie foarte frumoasă, cicălitoare şi destul de plictisitoare. Se roagă de tatăl său să-i înlesnească plecarea la Paris, și primul care cade victimă mimusului — deci observațiilor critice realiste, satirice ale lui Adam de la Halle — este propriul său tată, care este acuzat de viciul avariției. Apoi, rînd pe rînd, sînt luați burghezi[i] din Arras, cărora li se aduce aceeaşi critică. Vedeți, exact ca în revistele noastre ! Pe urmă apare un călugăr cu niște moaște, care tămăduiesc bolile ; apoi irupe o ceată de nebuni... Vedeți, Evul Mediu era obsedat de nebunie ! După ce trece și călugărul cu moaștele și după ce se face o amplă critică a celor din Arras, apare, în sfîrşit, Croquesot, care vine să anunțe că Le Hellequin, stăpînul său, un duh, este înamorat de zîna Maglore şi doreşte să se întîlnească, aci, la masa aşezată în fund, cu această zînă şi cu alte duhuri.

---

* Referirea se face la Adam de la Halle, supranumit le Bossu, autorul lucrării *Jeu de Robin et Marion (n.e.).*

Vedeți, împletirea de realism și fantezie, care este centrală în toate problemele pe care le examinăm în veacul al XIII-lea sub mîna lui Adam de la Halle.

Cine este acest Croquesot? Lucrul este foarte interesant. Un trimis al lui Hellequin. Cine este Hellequin? Este un duh; va fi, mai tîrziu, un personaj stilat, tipizat de teatru, nu numai în Evul Mediu, dar [și] mai tîrziu de Renaștere, [și] de Commedia dell'Arte.

Hellequin nu este altceva decît arlechinul viitor din Commedia dell'Arte. El este un demon infernal și reprezintă personificarea focurilor jucăușe care sînt gaze ce ies din pămînt, se aprind și fac focuri jucăușe. Sînt demoni ai naturii, ai luminii din amurguri și ai focurilor jucăușe, după cum și astăzi se mai găsesc, mai ales în ținutul Champagne.

Și această *„menée des Hellequins"* apare la Vitalis, un cronicar normand, care ne povestește că la 1 ianuarie 1091, preotul Gauchelin ar fi văzut această ceată a duhurilor și s-ar fi îngrozit. Mentalitatea poporului a transformat pe acești Hellequini în alaiuri de mineri și astfel Hellequinii au început să capete o realitate socială. Niciodată Hellequinii nu au fost prezentați individual.

De aceea este importantă această idee pentru că pentru prima dată zeul vegetației, atît de bogat în construcția teatrală de totdeauna, în teatrul medieval se introduce sub forma aceasta de Croquesots.

Toate combinațiile verbului *croquer*, care înseamnă a mînca, a ronțăi, sînt combinații hilare: *Croque-sots* — mîncător de nebuni; *Croque-mort* — cioclu; *Croque-notes* — viorist prost; *Croque-sol* — linge blide; *Croque-mitaine* — sperietoare.

Croquesot, care nu este altceva decît un arlechin, intervine în această acțiune a piesei și anunță pe stăpînul său. Dar acest Hellequin va fi primul personaj, mai tîrziu, din Commedia dell'Arte, ce dă valori scenei medievale, ba chiar și scenei noastre pînă azi. [...]

Vedeți evoluția aceasta atît de importantă de la vechiul demon al vegetației, care trece prin[tr]-o întreagă lume de draci și capătă o realitate, un individualism în această piesă, într-o aparatură scenică, care, sub forma unor anumite numiri, trece pînă în viața teatrului de azi.

Această piesă, atît de importantă, a fost scrisă de bună seamă de Adam de la Halle, care aparțiunea unei asociații organizatorice (am spune azi), de spectacole.

Spuneam că nu există actor profesionist în Evul Mediu. Asociațiile erau de mai multe feluri. Erau, în primul rînd, confreriile pentru mistere ; *les puys* pentru miracole și probabil și pentru comedii. Erau asociațiile copiilor de cor din biserică, care, deși erau din lumea foarte pioasă și foarte sfîntă din preajma altarului, aveau momente cînd organizau foarte licențioase spectacole.

În sfîrșit, în Franța avem o asociație caracteristică și foarte importantă, începută la 1303, la începutul veacului al XIV-lea care se cheamă *„La Basoche"*, cuvînt care nu are echivalent traductibil în altă limbă. Este, dacă vreți, o corporație, un fel de sindicat al studenților de la facultățile juridice, dar care lucrau în parlament și în tribunale, ca arhivari, grefieri, pe lîngă marile instanțe juridice, deci o lume care se situa călare pe lumea universitară și pe lumea juridică. *„La grande Basoche"*, care lucra pe lîngă parlamentul de la Paris, era foarte bine organizată. La fiecare sărbătoare a Bobotezei, apoi în mai și iunie, organiza spectacole. Era așa de puternică încît la un moment dat avea moneda ei cu care plătea furniturile pentru spectacole.

De unde vine numele de *„basoche"* ? Toți autorii sînt de acord să spună, că de la vechea *basilica* latină, locul unde se împărțea dreptatea, adică tribunalul. Vedeți contingența celor din Basoche cu tribunalul, cu lumea juridică, pe de o parte și cu lumea universitară, pe de altă parte.

Este mai mult ca sigur că farsa *Jupîn Pathelin* [...] a fost creată, s-a născut, în aceste cercuri. Această *„Basoche"* de la Paris era *„La grande Basoche"*, care lucra pe lîngă parlamentul cel mare. *„Le petit Basoche"* lucra pe lîngă Châtelet. Erau fel de fel de „basoches", dar cea mai importantă era *„La Grande Basoche"* [de] pe lîngă parlamentul din Paris.

Poziția critică a celor din *„Basoche"*, poziție protestatară împotriva miniștrilor, împotriva regilor, împotriva tuturor celor mari a fost violentă.

Toți aceștia, fie din *Basoche*, fie din asociațiile religioase, din jurul altarului, fie clerici *vagantes*, fie actori vagabonzi totdeauna au fost în ceartă mare cu autoritățile din Franța.

Prototipul acestor poeţi şi autori din timpul lui Ludovic al XI-lea este faimosul Gringoire, despre care veţi fi auzit, pe care l-a pus în scenă Théodore de Banville, în piesa lui, [*Gringoire*], care s-a jucat şi la noi.

Acest Gringoire a fost un asiduu scriitor pentru „*Basoche*". Asociaţia aceasta protestatară merge aşa de departe, încît se citează faptul de la 1503, cînd mareşalul de Rohan a fost concediat de regina Ana. O „*Basoche*" nu s-a jenat să alcătuiască o mică scenetă pe care s-o joace şi în care se arăta că *le maréchal* — ceea ce înseamnă şi potcovar — dă să potcovească *l'âne* — măgarul, care este însă şi Anne — regina Ana, însă *l'âne* — măgarul sau Anne, regina Ana, dă cu piciorul în burtă [lui *maréchal*], potcovarului, care este mareşalul de Rohan şi-l răstoarnă.

Vedeţi, lucrul este foarte îndrăzneţ şi, incontestabil, de cea mai autentică poziţie nu numai satirică, dar aproape revoluţionară. Este o trăsătură fundamentală a teatrului profan francez (mai ales în Evul Mediu).

Vorbeam adineauri de categoriile create. Cele mai însemnate categorii create în drama profană în Franţa sînt, fără îndoială, satira şi farsa ; farsa, care vine de la o veche vorbă latină *farcire*, care înseamnă a umple, a îndopa. [...]

Erau îndopate asemenea piese la origine cu un *baraguinage*, cu fel de fel de dialecte, fel de fel de vorbiri, dialecte, *patois*, *romand*, *artois*. Se îndopa[u] cu aceste dialecte şi se scotea[u] valori comice.

Evident că farsa aceasta a noastră, care este o farsă evoluată, păstrează trăsăturile şi caracterele unei piese comice de analiză, adîncite pe alocuri. Această farsă păstrează în textul ei adevărat, în versuri, această trăsătură de îndopare de fel de fel de limbi, de *patois* de dialecte. [...]

În afară de farse, un gen iarăşi drag mult Evului Mediu au fost moralităţile. *Moralitatea* este o bucată, de data aceasta mergînd oarecum pe linia misterelor, urmărind o îndoctrinare etică şi socială, cîteodată cu culoare religioasă, în care personajele nu sînt realităţi, sînt abstracţiuni, sînt idei şi, pentru ca aceste idei şi abstracţiuni să fie recunoscute uşor de spectatori în scenă purtau pe hainele lor cîte o bandă pe care era scris : Virtutea, Viciul, Avariţia, Lăcomia, Curăţenia, Probitatea, Tinereţea ş.a.m.d.

Multe au fost moralitățile. Cum vă spuneam, pe baza internaționalismului medieval, multe națiuni au creat moralități de acestea. Totuși, tot Franța ținea fruntea. Citez frumoasa moralitate franceză *Mal avisé, bien avisé,* ceea ce înseamnă „rău sfătuit, bine sfătuit".

Două personaje reale aveau să reprezinte pe om rupt în cele două fețe ale lui, și care circulau prin fața spectatorului, prin o mulțime de întîlniri cînd cu Avariția, cînd cu Virtutea, cu Viciul, cu Beția, cu Poezia. O îndoctrinare morală. Caracteristica însă de prim plan în literatura de moralitate franceză din veacul al XIV-lea e alta, cu caracter mai puțin moral, dar mai amuzantă ; este moralitatea *Orbul și ologul,* ca un fel de satiră medievală a unui mister care îl privea pe Sfîntul Martin.

Misterul înfățișează moartea Sfîntului Martin care rămîne în fund sub forma de cadavru și în față un cerșetor și un olog, care în lumea aceasta îngrozitoare a străzilor Parisului din veacul al XIV-lea, plină de cerșetori, reprezintă doi oameni foarte veseli de infirmitățile lor, pentru că de pe urma lor se hrănesc. Sînt anunțați [...] că se pornește cu moaștele Sfîntului Martin, care tămăduiesc toate bolile. Ei sînt cuprinși de panică, ca nu cumva să fie tămăduiți, pentru că în felul acesta și-ar pierde pîinea zilnică — și recomand scriitorilor moderni această idee foarte bună și comică — și atunci acest orb și olog încep o cursă grozavă, deoarece s-a pornit cu moaștele Sfîntului Martin, ca nu cumva să fie ajunși din urmă și să se facă sănătoși.

Este o scenă de un comic gras, ireverențioasă față de moaște și mai puțin plicticoasă. În cele din urmă sînt ajunși de moaște și tămăduiți. Și atunci surpriza. Aci intervine mîna de poet autentic a scriitorului, intervine bucuria orbului, care, deși își pierde pîinea ca cerșetor, e încîntat de lumea pe care o vede, de frumusețea ei, de culori, de spectacolul încîntător. Ologul se împacă mai puțin ușor cu starea lui de om sănătos, dar pînă în cele din urmă se mulțumește și el să fie sănătos. Moralitatea este poate aceea a unui gînd tot religios că puterea cea mare stă în moaștele sfîntului Martin.

Altă moralitate, din nord de data aceasta, din cetatea germană Lübeck este dansul morților *„totentanz"*, [...] care, de bună seamă, se joacă în biserică. Pe o stradă apare un actor îmbrăcat ca mort, ca schelet și din[tr-]o parte a scenei își lua, rînd pe rînd toate stările pe care le duce în dans de-a lungul estradei și trece în partea cealaltă. Partea din dreapta închipuie

viața, partea din stînga mormîntul. Trec, rînd pe rînd, împăratul, regele și toate stările și toate profesiunile.

Iată-ne, în felul acesta, ajunși la acest foarte important gen, care va adînci mai tîrziu, la francezi, cu geniul scriitorilor din veacul al XVII-lea, va reînnoi, generaliza și umaniza datele puse la îndemînă de acest teatru, încă umil și mărunt al Evului Mediu și această moralitate va ajunge să fie, mai tîrziu, marea comedie clasică franceză.

Mă gîndesc la *Mizantropul* lui Molière, poate cea mai bună piesă a lui, însă în același timp și cea mai intelectualizată, cea mai puțin scenică, în care mersul ideilor se simte mai ușor decît mersul acțiunii propriu-zise.

Luați, vă rog, pe Mizantropul, personajul Alceste și dați-i titlu ca în moralitate : Mizantropie. Luați personajul femenin Celimena și dați-i numele : Cochetărie. Luați pe cei doi marchizi și dați-le unuia numele : Infatuare, celuilalt : Stupiditate și veți avea o distribuție de moralități medievale transpuse și ridicate la potență enormă în veacul al XVII-lea de geniul creator, universalizant al lui Molière.

Și dacă moralitatea poate să ne ducă pînă acolo, șotia și gluma nebunilor din Evul Mediu pot să ne ducă mai departe, sub mîna lui Shakespeare. În Evul Mediu, în Anglia, nebunii alcătuiau o stare socială, o clasă socială specială, erau *city fools* — nebunii municipalității — erau *tavern-fools* — nebunii cîrciumelor — și *domestic-fools* — nebunii casei. De jos, de la cea mai trivială cîrciumă, și pînă sus, la rege, peste tot nebunii, adică comentatorii într-un fel sau altul al evenimentelor din jurul lor, erau prezenți.

Nebunul acesta din obișnuința și realitatea socială engleză medievală a fost cules de Shakespeare. Cred că cel mai interesant din toți nebunii creați de Shakespeare, pentru că are în același timp și funcția de humor și funcția tragică, profund tragică, este nebunul din *Regele Lear.*

Dacă sînteți atenți la *Regele Lear,* veți vedea că nebunul — pe măsură ce regele descrește și se prăvălește din splendoarea lui regală, sub tirania celor două fete și ajunge nebun el însuși — nebunul, prin umanitate, prin calda asistență pe care o dă regelui și mai cu seamă prin tot ce folosește ca idei și învățătură din ce în ce mai înaltă, crește în valoare morală.

Acest personaj al nebunului, Shakespeare l-a folosit şi în alte părţi, însă nebunul este în Anglia şi pretutindeni un produs al cetăţii, al burgului.

Alături de nebun, Evul Mediu englezesc a mai cunoscut un alt produs comic, hilar, care, de data aceasta, este rural, al satului şi anume clovnul. Acesta nu trebuie confundat cu nebunul, el este rural şi asupra lui, şi în Anglia şi în Franţa şi în Germania, s-a năpustit critica şi satira tuturor scriitorilor.

Clovnul, care a fost folosit mai cu parcimonie de Shakespeare, este prezent în marea operă shakespeariană ca reprezentant al prostiei, stîngăciei acesteia simpatice şi rurale, care vine la oraş.

Cam aceasta a fost schiţa teatrului medieval, din care am văzut că se trag fire prin diferite personaje, pînă la marea literatură dramatică, care avea să vină fie în Franţa, fie în Anglia, în care genul solemn al misterelor se prăbuşeşte şi în care, mai ales, ceea ce ne interesează în mod deosebit, mimusul realist, care leagă de la începuturile eline şi pînă azi teatrul şi profesia de actor, este prezent, este viu şi ne va duce mai departe în conferinţa viitoare, în această Commedia dell'Arte, care este staţia atotbiruitoare a artei actoriceşti.

Commedia dell'Arte

COMMEDIA DELL'ARTE

Am făcut un drum lung peste veacuri cu o călăuză sigură : mimul realist. El ne-a dus la înălţimea cea mai mare la care a putut ajunge arta actorului vreodată şi anume la Commedia dell'Arte, italiană, din veacul al XVI-lea.

Commedia dell'Arte începe cu veacul al XVI-lea şi trăieşte încă în veacul cel nou, al XVII-lea. S-ar putea defini această Commedia dell'Arte ca fiind momentul din istoria universală a teatrului în care mimusul realist fixează şi cristalizează pentru totdeauna — şi realizează — arta definitivă a actorului în datele ei fundamentale.

În această Commedia dell'Arte, este atotstăpînitor. El ajunge să fie adevărata vioară, izbutind să-şi folosească toate posibilităţile lui : glas, mimică, trup. Actorul acesta este actorul ideal dorit mai tîrziu, la începutul veacului al XIX-lea, de marii reformatori ai teatrului, începînd cu Stanislavski şi isprăvind cu Jacques Copeau. Actorul acesta s-a pierdut astăzi şi ar trebui reîmprospătat, evident, într-o epocă nouă, care nu-l mai hotărăşte şi nu-l mai determină la fel ca în secolul în care a înflorit, pentru că, orice s-ar spune, ambianţa, idealurile fundamentale ale epocii, statornicesc şi arta, oricît ar fi ea [de] îndepărtată de ideile filozofice sau sociale şi oricît de puţine contingenţe ar avea cu aceste idei.

Deci, mimusul, cristalizînd arta actorului în Commedia dell'Arte, şi-a ajuns, ca să spunem astfel, plafonul său. Peste acest plafon el nu mai putea să treacă. Înseamnă însă lucrul

acesta că începînd de atunci — din veacul al XVI-lea-[al] XVII-lea — fi-va el absent din manifestările şi spectacolele de teatru ? Nicidecum. Veţi vedea cum el a fost împrumutat de cele trei mari mişcări de teatru european din veacurile al XVI-lea şi al XVII-lea ; prin Molière — în mişcarea teatrală franceză ; prin Shakespeare — în mişcarea teatrală engleză ; şi prin Lope de Vega — în mişcarea teatrală spaniolă. El a rămas continuu şi rămîne încă, pentru că mimusul acesta este creaţia însăşi a actorului, atunci cînd se urcă pe scenă, chiar în interpretarea unui text dat de mai înainte.

Cuvintele unui text dramatic nu sînt suficiente ca să facă spectacolul. Actorul face spectacolul, şi creaţia actorului stă între cuvinte. Nicăieri nu se poate vedea mai bine lucrul acesta decît într-un text de Shakespeare : gestul, creaţia mimică, stă între cuvintele monologului la Macbeth. Acolo se poate urmări ideea. Şi nu numai urmărirea ideii prin vorbe, dar se creează posibilitatea, pentru actori, de a realiza spaţial, tridimensional. Deci mimic, deci în arta de mim.

Aşa fiind, orice text dramatic, de acum încolo — şi în eternitate, probabil — nu va putea să fie text valabil dacă nu va avea înscris în el virtualitatea, posibilitatea unei înfloriri, a unei creşteri a actorului, a personajului interpretat de actor, din indicaţiile şi vorbele textului care i s-au dat. Aceasta deosebeşte, de altfel, poezia dramatică de celelalte genuri literare, de epic şi liric. Poezia dramatică trebuie să aibă prezentă sugestia în ea prin mim ; dacă nu o are, poezia dramatică este slabă şi fără valoare, autorul nu este un autor dramatic.

Deci mimul — întrucît reprezintă posibilitatea de creaţie a actorului — trebuie să fie prezent mai departe, amalgamat însă în forme superioare de artă şi de cultură — de data aceasta, de la Molière, Shakespeare şi Lope de Vega în sus, adică spre noi, — amalgamat şi împletit cu creaţia literară însăşi.

Mimul liber — mimul nu ca prezenţă de posibilitate de creaţie din text — mimul liber, ca actor care caută să definitiveze arta lui, îşi ajunge epoca de înflorire peste care nu poate să treacă în această Commedia dell'Arte.

Şi pentru că aţi văzut că este util să încadrăm un fenomen de teatru în ideile veacului său, cu alte cuvinte, să-l încadrăm în istoria culturii, cred că nu este de prisos ca înainte de a ne ocupa îndeaproape de Commedia dell'Arte, să schiţăm în cîteva cuvinte ce este veacul al XVI-lea în care a început şi a înflorit.

Veacul al XVI-lea (1500—1600) — pe drept numit de italieni *Cinquecento*, de germani *Hoch Renaissance*, iar de noi *Renaşterea tîrzie* — este veacul care se desface din cătuşele veacului precedent, din *Quattrocento*, care mai avea ceva din legăturile quasi medievale împotriva cărora umanismul cu Reuchling şi toţi ceilalţi luptaseră la descătuşarea teatrului. Un individualism puternic caracterizează acest veac al XVI-lea. Este veacul în care, alături de funcţionari, de preoţi şi de meseriaşi — care vin încă din Evul Mediu, din *Quattrocento* — apar şi alte profesiuni chemate de îndeletnicirile intelectuale, şi acestea sînt, în primul rînd : scriitorul, ca profesionist al meseriei sale, după cum apare şi — aţi văzut că în Evul Mediu nu exista actorul profesionist —, după cum apare şi cu accent special, actorul ca profesionist al artei sale.

Veacul al XVI-lea este veacul marilor descoperiri : este veacul care nu mai trăieşte şi nu mai crede într-o disciplină şi doctrină unitară şi imuabilă, care se mai armoniza, într-o măsură oarecare, cu unitatea bisericii — în special a bisericii catolice — unitate pe care veacul al XVII-lea o sfarmă. Veacul al XVI-lea, nemaicrezînd într-o unitate de disciplină totală, va afecţiona disciplinele separate. Atunci se creează şi înfloresc : botanica, mineralogia, geografia, cartografia. Vesalus publică disciplina anatomiei : *De fabrica humani corporis*, care este o mare lucrare anatomică, în care sînt frumoase planşe cu muşchi, nu aşa rigizi, cum avem într-o carte de anatomie astăzi, ci planşe artistic lucrate cu muşchi care se desfac ca nişte petale de flori. Ambroise Paré, marele medic de la curtea Franţei, este întemeietorul şi iniţiatorul chirurgiei.

Avem, aşadar, o serie întreagă de discipline izolate care atrag pe omul din *Cinquecento*, îl încîntă şi-l obligă cu încîntarea lor să facă turul acestor discipline. Caracteristic pentru acest *Cinquecento* este faptul că ţăranul — care pînă atunci fusese lăsat în umbră — apare, provocat de această mişcare religioasă, individualistă şi democratizantă în anumit sens, care se cheamă Reforma. Deşi Luther — la 1525, cînd se iscă răscoala ţăranilor din sudul Germaniei şi din grupul aleman de lîngă Constanţa — deşi Luther, ţăran şi el, trece de partea aristocraţiei şi cavalerilor, totuşi mişcarea lui religioasă, individualistă şi democratizantă, scoate la iveală pătura ţărănească, care are să-şi spună cuvîntul în acest *Cinquecento*.

Odată cu democratizarea păturii rurale crește și democrația urbană în creația literară și teatrală. Rusante — despre care voi vorbi în curînd — un autor de la începutul veacului al XVI-lea, reprezintă tocmai fața dramatică a țărănimii, a populației țărănești, iar Commedia dell'Arte (de care ne vom ocupa în special) reprezintă tocmai democratizarea aceasta a cetății, a tîrgului. Commedia dell'Arte este un teatru prin excelență al cetății. De altminteri, Renașterea este și ea a cetății și veți vedea (cînd voi vorbi despre scena Commediei dell'Arte și despre fundalul scenei din Commedia dell'Arte) că acest fundal este, în Commedia dell'Arte — deci în Renaștere, cum este și în Commedia erudită tot atunci — același, adică o piață publică cu străzi la dreapta și la stînga, cu case, avînd în fund faimoasa „*prospettiva*", cum se cheamă în italienește. Era de multe ori o simplă schiță desenată cu creionul sau creta și reprezenta, cum vă spuneam, o piață. Era, deci, un decor citadin, [folosit] atît în Commedia erudita, dar mai ales în Commedia dell'Arte.

O altă caracteristică a veacului al XVI-lea, deci a acestui *Cinquecento,* este că în toate părțile se înjghebează un fel de enorm cîntec spre lauda tinereții. Cele trei veacuri care [se] urmează — al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea adică Renașterea tîrzie, Barocul și Rococoul — sînt profund diferențiate tocmai prin această tonalitate a concepției lor despre viață, tonalitate pe care oamenii o poartă în însăși structura lor sufletească.

Acest veac al Renașterii tîrzii este veacul tinereții.

Chiar acolo unde o anumită gravitate cerea să nu se zburde ca în tinerețe..., ei bine se zburda. Bătrîni și tineri se duc la vînătoare, călăresc și se amuză. Toată lumea face un fel de sport al epocii ; toată lumea trăiește pe ritmul trepidant al tinereții, pentru ca [...] veacul care va urma, [...] Baroc[ul] — care este veacul bărbăției, veacul maturității (care este grav și întunecos) — [...] tocmai prin greutatea lui de monumentalitate în arhitectură, în sculptură și în idei, apasă Commedia dell'Arte, crescută în iureșul tinereții din veacul precedent, pînă la a o stinge. Veacul celălalt este veacul bătrîneții, veacul Rococoului, al perucii albe, al îmbrăcăminții de mătase. Este veacul care și-a pierdut eroismul. Oamenii nu mai sînt curajoși și în locul paloșului masiv, pe care îl purta omul din Baroc, omul din Rococo nu mai poartă decît o mică săbioară la șold, pe care nu o scoate niciodată din teacă, fiindcă nu știe ce să facă cu ea.

Acestea sînt cele trei ritmuri ale veacurilor succesive, începînd cu *Cinquecento*. Deci, în *Cinquecento* avem această exuberanță tinerească, exuberanță care căuta să se realizeze în toate părțile. Găsim întotdeauna această exuberanță ca o caracteristică și a Commediei dell'Arte.

În sfîrșit, altă caracteristică a acestui veac este vitalitatea. Este un veac vitalist, un veac care afirmă viața în toate formele ei și care cunoaște în operele literare — de la Erasm pînă la Luther — chiar cînd nu este vorba de teatru, forma vie a dialogului. Multe opere din veacul acesta sînt dialogate. Dacă nu ar fi să ne gîndim decît la acele *Coloquia festivalia* ale lui Luther, în care se pun întrebări și se răspunde ; dacă n-ar fi să ne gîndim decît la *Catechismul* care circulă atît în lumea catolică cît și în lumea protestantă și care nu este decît o îndoctrinare sub formă de dialog.

Așadar, celula germinativă a dramei de totdeauna — dialogul — circulă și în alte genuri, și în alte categorii literare. Veacul acesta, deci, este un veac care — în sprinteneala lui — afectează și forma dialogului, ca pe o superioară formă de a se exprima viu și într-un ritm înaripat.

După ce am făcut ocolul acestui veac în ideile, manifestările și orizonturile lui, să ne apropiem puțin de lucrurile care au premers, din punct de vedere teatral și dramatic, Commedia dell'Arte.

Firește, în același timp cu Commedia dell'Arte, din veacul precedent — din *Quattrocento* — venea și Commedia erudita, adică comedia așa cum o înțelegem noi astăzi, cu un text scris, pe care actorul îl interpreta. Era comedia umaniștilor. Un Ariost, de pildă, a scris multe asemenea comedii. Malherbe și Bibiena sînt scriitori din Renaștere care au scris asemenea comedii ce mor însă și nu interesează contemporaneitatea. Sînt mulți teoreticieni care teoretizează asupra acestui gen de teatru. Ei se trag toți din Ariost.

Legile severe care avea[u] să fie, mai tîrziu, legile tragediei din veacul al XVI-lea francez, în comedie și în tragedie sînt puse de acești umaniști : cinci acte, unitate de epocă, unitate de acțiune, ș.a.m.d. Ceva solemn, grav, mirosind în același timp a praf de biblioteci umede, a praf de muzee, îmbracă aceste comedii și aceste manifestări ale umaniștilor, fie ei chiar de mare reputație. Actorii, evident că nu mai au nimic de făcut

cu acest text care nu[-i] mai slujea, cu care de multe ori era[u] fluieraţ[i] mai ales în piaţa San-Marco la Veneţia — pe atunci un important centru teatral — şi atunci Commedia erudita trebuia părăsită din ce în ce.

Şi iată că la începutul veacului al XVI-lea, un scriitor şi actor foarte important în istoria evoluţiei teatrului universal, pe numele lui Ruzzante (se naşte în 1502 şi moare în 1542, avînd deci o viaţă scurtă, numai de patruzeci de ani), aduce un aer proaspăt în teatrul de pe atunci. El scrie o serie întreagă de pastorale — piese cu subiect de la ţară — în care el, ca scriitor, se serveşte pe sine ca actor şi aduce la curţile din Ferrara sau de la Milano, sau chiar la curtea de la Veneţia, ceva din duhul acela ţărănesc, de care vă vorbeam adineauri, şi pe care l-a scos la iveală veacul al XVI-lea.

S-a spus că în acest Ruzzante s-a putut vedea un „gust înainte" *(un avant goût)* al Commediei dell'Arte. Nu este adevărat! Ruzzante nu inventează, Ruzzante nu improvizează, Ruzzante face un text precis. Ceea ce poate a indus în eroare pe interpreţii grăbiţi în acest sens a fost faptul că trupa lui Ruzzante — organizată ca un prim exemplu de actori profesionişti în Italia (lucrul acesta este important în mod deosebit) — trupa aceasta a lui Ruzzante avea distribuite rolurile jucate atît de frecvent aceloraşi artişti, încît actorii se identificau în faţa publicului cu numele lor. Astfel, era un anume actor Marcello, care jucînd multă vreme rolul unui anume „Ruffino", şi-a pierdut pe drum numele, ca să rămînă cu acela de Ruffino în cunoaşterea generală a publicului. Aceasta înseamnă a recunoaşte pe actor după rolul pe care-l joacă, dar nu înseamnă încă nici tipul fix — adică nici „il Capitano", nici „il Dottore" — nu înseamnă, cu alte cuvinte, acel pilon al unei stări fixe, împrejurul căreia se ţes toate comediile.

Prin urmare, aşa trebuie văzută apariţia acestui Ruzzante. Şi iată că pe la 1551 — ceva mai devreme chiar — la Roma şi la Napoli se alcătuieşte şi se înjghebează pentru prima dată Commedia dell'Arte. De unde vine?

Între Capua şi Napoli era o localitate veche pe numele ei Atella. În timpul veacurilor dinainte de era noastră — în lumea romană, [în] această Atella — probabil sub influenţa mai mult ca sigură a fliacilor greci din Sicilia şi din sudul Italiei (Grecia

Mare) s-a născut [o] commedi[e] * care semăna colosal de mult cu Commedia dell'Arte, adică s-a ** născocit această *commedia all'improvisto*, în care actorul improviza textul, nu avea vorbele scrise dinainte, ci numai un punctaj (ca să spunem în limbajul nostru), *un canevas*, cum se spunea în limba Commediei dell' Arte. Cu acest punctaj, actorul intra în scenă, improvizînd pe loc textul și, mai cu seamă, săvîrșirile între actori în diferitele situații și întîmplări. Aceste *atellane* — așa numite fiindcă veniseră din localitatea Atella — aveau unele tipuri fixe, cum erau tipurile din comediile romane, ca : Miles Gloriosus, adică soldatul lăudăros, sau cum era acel Bucco, tipul mîncăului, al parazitului.

În timpul carnavalului se înche[gau] trupe de comedii în centrele mari din Italia : la Napoli, la Roma, dar mai ales la Bologna. Lucrul se întîmpla cam așa : trupa juca în timpul carnavalului și cînd începea postul, după carnaval, se întîlnea[u] în centrele pe care le-am arătat, în special la nord, în Bologna, și acolo tratau unele cu altele și închegau noi trupe care aveau să pornească de-a lungul Italiei : cei din nord ajungînd pînă la Roma, iar trupele de la Napoli venind pînă la nord. Așa se explică împrumuturile și generalizările în Commedia dell'Arte de la sfîrșitul veacului al XVI-lea și începutul veacului al XVII-lea de personaje comune.

De pildă, exista personajul „il Capitano" [...], care este un tip din sudul Italiei, de la Napoli. Pe vremea aceea italienii erau foarte separați, Italia fiind împărțită în multe stătulețe, dar italienii, ca națiune, erau mîhniți de dominația spaniolă de la această epocă. Nu puteau să-i sufere pe spanioli. Și atunci, napolitanii — care sufereau mai mult de această asuprire spaniolă — au inventat acest personaj, al căpitanului, care nu era decît o critică aruncată tocmai soldăț[imii] *** spaniole care stăpînea Italia pe atunci și mai cu seamă în regatul Napolului.

Dimpotrivă, cei de la sud au împrumutat de la nord personajul numit „il Dottore", care este o creație a Bolognei. Acest „dottore" nu este un medic, ci un jurist, un tîlcuitor al legilor, un om plin de arguții, care vine din scolastica medievală, foarte antipatizat de veacul acesta al Renașterii tîrzii, deci criticat

* În textul de bază : „au născut și comedia".
** În textul de bază : „au".
*** În textul de bază : „soldateștei".

tocmai în cetatea celei mai vechi şi mai rafinate culturi, încă destul de solemnă şi de uscată, care este Bologna. Şi atunci, „il Dottore" ajunge în sud.

Comune însă rămîn elementele, personajele care aduc omenescul şi într-o trupă şi în alta, şi anume îndrăgostiţii. Valeţii cei mai importanţi erau Brighella şi Arlechinul. Arlechinul vine din Bergamo, despre care se spunea că este cetatea oamenilor proşti. Arlechinul însă nu este om prost. Arlechinul — spre deosebire de ceilalţi valeţi, care poate că vin din *atellane* —, Arlechinul vine din altceva, dintr-o străveche dramă magică (unde era un fel de vechi zeu al vegetaţiei) a trecut prin misterul medieval, a dat un drac nătîng şi, în cele din urmă, pe Arlechinul Commediei dell'Arte din veacul al XVI-lea.

Însă, dacă astfel se înjghează trupele, n-ar fi rău să analizăm mai îndeaproape ce era propriu-zis, în structura ei tehnică, Commedia dell'Arte.

Commedia dell'Arte era, cum am spus adineauri, o lucrare în care două caracteristici veneau să se unească pentru a da stilul acesta atît de deosebit de toate teatrele celorlalte timpuri, şi anume : simultaneitatea şi colectivitatea care lucrează amîndouă în acelaşi timp.

Dumneavoastră ştiţi că o lucrare de teatru reprezintă, în mod obişnuit, doi timpi. Aşa reprezenta în tragedia greacă şi aşa reprezintă şi la noi : un timp este timpul creaţiei textului de către poetul sau autorul dramatic ; al doilea timp este crearea spectacolului de către actor, pe baza acestui text precreat de scriitor. Aceşti doi timpi se împletesc într-un singur timp în Commedia dell'Arte.

Cum vă spuneam adineauri, [în Commedia dell'Arte] se intra în scenă numai cu un simplu punctaj, iar totul se improviza, ceea ce nu este uşor. Fireşte, cu cît se inventează mai graţios şi cu cît actorii se exprimă mai frumos, spectacolul este mai izbutit.

A doua condiţie a acestui spectacol este colectivitatea. Nu exista un om care să fie responsabil de ideile acestui spectacol. Ideea nu este a unui autor, care să o fi pus la baza operei scrise, pe care s-o interpreteze nişte actori, ci ideea propriu-zisă este a tuturor. Iată cel mai tipic exemplu de muncă colectivă în această Commedia dell'Arte.

Deci simultaneitatea şi colectivitatea sînt cele două condiţii care operează concomitent pentru a ne da spectacolul Commedia

dell'Arte. Că această Commedia dell'Arte, foarte realistă, profund realistă, ca orice mimus, reuşeşte, totuşi, să exprime inefabilul, lucruri de înaltă poezie şi înaltă subţirime, e aproape uimitor. Explicaţia este următoarea :

Commedia dell'Arte este foarte muzicală : se trăieşte în structura spectacolului ei pe contrapunct, întocmai cum trăieşte o fugă muzicală oarecare. Vorbeam, acum cîteva zile, în legătură cu problema literaturii şi muzicii *, tocmai de acest contrapunct — adică de metoda operei muzicale folosită de literatură — şi arătam că sînt opere foarte mari — literare — care sînt construite în forma aceasta muzicală. Arătam că, în general, femeile lui Shakespeare sînt construite în felul acesta. Ba, ceva mai mult, cum un contemporan foarte mare, care scrie romane din contemporaneitatea noastră, le construieşte tocmai în felul acesta, adică muzical, contrapunctic. Mă gîndeam şi analizam atunci pe Thomas Mann ; şi la întreaga lui producţie de romane ; mai ales [de] după 1935, pînă la cel mai frumos roman scris, în 1947, înainte de a muri, roman care se cheamă *Doctor Faust*.

Nu există teatru care să fi folosit vreodată structura contrapunctică, aşa cum a folosit-o această Commedia dell'Arte. (Ţin să fiu bine înţeles, deoarece nu este vorba de un adaos de muzică din afară, de crearea unui fundal muzical de proiecţie, ci se proiectează cuvîntul sau fraza, aşa cum aţi văzut că se utilizează chiar în teatrul modern). Nu. Ci este împletirea în tehnica intimă a lucrării, prin ritmuri noi, prin ruperi de ritmuri, prin largi revărsări de lirism rupte deodată, nu numai de dramatism, ci rupte de grotesc ; împletirea de glumă, de trivial şi de solemn, de inefabil, de liric, de substanţă, de rubicon[d], de planturos, care dădea farmecul acesta special, unic, al Commediei dell'Arte — mai cu seamă în formele ei tîrzii — care a fermecat nu numai Italia, ci lumea întreagă, care a călătorit — veţi vedea cum — pînă la Paris, a cucerit lumea franceză şi a trecut la Londra, unde a cucerit pe Elisabeta, regina engleză.

Tot din această muzicalitate specială a Commediei dell' Arte iese şi plasarea pionilor ficşi pe eşichierul distribuţiei.

---

* În conferinţa *Raporturile dintre muzică şi literatură*, ţinută în cadrul Filarmonicii de stat „George Enescu", în ziua de 15 decembrie 1956 (*n.e.*).

Aceste personaje fixe, de care vă vorbeam adineauri — Brighella, Arlechinul, il Capitano, il Dottore, il Pantalone — toţi aceştia sînt pioni ficşi pe care îi veţi mai întîlni, astăzi, într-un anumit gen fix, care este opera. Nu drama muzicală wagneriană, ci opera de *bel canto,* care are o *canevas* de operă fixă : partitura tenorului, partitura basului, partitura baritonului, partitura sopranei şi a mezzosopranei, care sînt lucrări fixe, al căror text nu se schimbă, ca în Commedia dell'Arte şi în care interesul acţiunii îl face nu schimbarea, intrarea *all'improvisto,* ci schimbarea personajului şi calităţii vocii interpretului. Ceea ce ne atrage în operă nu mai e canevaua veche a unei *Traviata* sau a unui *Rigoletto* (cu tot ce au aceste opere fix în ele), întrucît nu ne putem aştepta că vom găsi altceva decît partitura baritonului, basului ş.a.m.d. — însă ne interesează cine şi cum interpretează aceste posturi fixe.

Ei bine, ceva din această operă de astăzi, care de altminteri a început ceva mai tîrziu decît [...] Commedia dell'Arte — în Baroc — se regăsea în această structură de înaltă muzicalitate a Commediei dell'Arte. De aci posibilitatea acestui gen, care pare în aparenţă trivial — şi nu se ferea să fie de multe ori — posibilitatea lui de a exprima, cum spuneam adineauri, inefabilul, de a exprima înalta poezie. Şi această coeziune i-a dat[-] acele perechi de *„innamoratti",* de îndrăgostiţi care aduc un suflu de larg umanism, de înaltă poezie, cum veţi găsi la Isabella Andreini.

După această schiţă a tehnicii şi mecanismului Commediei dell'Arte, cîteva cuvinte despre personaje. Personajele — vi le-am schiţat şi adineauri — sînt personajele fixe : il Capitano, care vine de foarte departe (şi am îndrăznit astăzi în faţa domniilor voastre, în experimentul pe care vi-l dăm, să scoatem această filiaţie a căpitanului) veţi vedea că este un căpitan care vine din Antichitatea romană, de sub mîna lui Plaut, scoborîtor din Miles Gloriosus. Va să zică, prezintă aceeaşi critică împotriva [vieţii] soldăţeşti de totdeauna. Pe urmă îl întîlnim în *Capitan Spavento della Valle Inferno,* opera lui Andreini, şi pe urmă, mai tîrziu, la Andreas Gryphius în personajul Horibilicribrifax şi care este pe aceeaşi linie de descendenţă a aceluiaşi tip la diferite epoci.

Ne-am îngăduit să vă prezentăm această filiaţie de personaje ale Căpitanului, la care am adăugat un dialog din Andrea

Perucci, un dialog de îndrăgostiţi, două-trei scene de dragoste, cu replici scurte, care dau verva neîntrecută pe care ne silim s-o imităm după Commedia dell'Arte. Şi am adaos încă ceva, ca să fim la înălţimea acelui început de teatru care însumează mimusul la acea epocă : am adaos o scenă din Lope de Rueda, ca să dăm şi o sugestie de teatru spaniol care începe la aceeaşi epocă cu Commedia dell'Arte. Fireşte, vă rugăm să nu vedeţi în ceea ce va urma decît o reconstituire pe textele păstrate pînă astăzi din Perucci sau Andreini şi să nu fiţi deziluzionaţi că actorii noştri nu sînt actori de Commedia dell'Arte : e foarte greu ceea ce făceau aceia : improvizau, cîntau, făceau acrobaţii şi, într-un cuvînt, făceau din trupul lor o vioară expresivă cu maximum de randament, lucru care a dispărut din obişnuinţa teatrului modern. Noi n-am putut face altceva decît o reconstituire, astfel încît prin ceea ce explic, vă veţi putea orienta foarte bine ca să simţiţi ceea ce a fost Commedia dell'Arte.

Alt personaj, de data aceasta veneţian, este personajul Pantalone. Este bătrînul din comediile lui Molière, care apare pentru prima dată la Veneţia : bătrînul zgîrcit care, ca să fie şi mai ridicol, e înamorat. Fel de fel de etimologii s-au stabilit pentru acest Pantalone. S-a spus, la un moment dat, că el, fiind o creaţie veneţiană, însumează în numele lui o acţiune splendidă, eroică, a cetăţii dogilor : *pianta leone*. Ştiţi că pe steagul veneţian era leul Sfîntului Marco, Pianta leone înseamnează „înfige steagul". Este o etimologie fantezistă. Pantalone este un tip real văzut de lumea din Veneţia şi împrumutat mai tîrziu celorlalte şcoli din Commedia dell'Arte.

Cred că nu este fără interes să vorbim puţin şi despre trupele care s-au făcut celebre şi au dominat veacul şi să evocăm cîteva figuri importante de actori din Commedia dell'Arte.

Cea mai interesantă trupă şi în acelaşi timp cea mai mare a fost aceea cunoscută sub numele *„Gli gelosi"*. Această trupă a fost alcătuită cam pe la 1569 şi juca la Veneţia, unde a fost văzută de Henric [al] III[-lea] de Valois, regele Franţei, venit atunci în cetatea dogilor. Regele a văzut spectacolele, i-a[u] plăcut foarte mult, şi a cerut ca trupa să vină la Paris ca să o vadă jucînd şi acolo. Pe vremea aceea în trupa *„Gelosi"* se afla şi celebra actriţă Vittoria Piissimi, iar trupa era condusă de actorul Flaminio Scala.

Actorii au răspuns invitației regelui francez și au pornit pe drumul, greu pe vremea aceea, care mergea de la Veneția pînă la Paris. Pe acest drum ei au avut fel de fel de întîmplări neplăcute. Astfel hughenoții — cuprinși de un fel de înflăcărare împotriva teatrului — i-au sechestrat pe actorii italieni, iar Henric [al] III[-lea] a fost nevoit, pentru a-i pune în libertate, să-i răscumpere. În sfîrșit, *„Gli gelosi“* au ajuns la Blois unde era strînsă toată Curtea regală. Actorii au jucat, au încîntat și au stat doi ani în Franța.

Mai tîrziu, o parte dintre ei au trecut Canalul și au ajuns în Anglia elisabetană și deci în Anglia lui Shakespeare. E un lucru foarte important. Bufonul reginei Elisabeta, Tarlton, a fost influențat de jocul actorilor italieni.

Altă ramură din trupa *„Gelosi“* coboară spre sud-vest și se duce în Spania. După alți doi ani, aceste trei fragmente se reîntregesc la Paris și ajung, în timpul Frondei, în Italia, de data aceasta în strălucire grozavă și joacă mai mult în nord ; pe atunci își disputau întîietatea la Mantova familia Gonzagua și la Ferrara familia d'Este, fiecare căutînd să stimuleze pe actori.

După cîtăva vreme, vestita trupă este cerută din nou la Paris și de data aceasta *„Gli gelosi“* apar într-o formă strălucită, avînd în fruntea lor drept conducător pe unul dintre cei mai mari și cei mai renumiți actori din Commedia dell'Arte, anume pe Francesco Andreini, vestitul matamor, vestitul capitano. Textul de astăzi se datorește acestui Francesco care era însurat cu cea mai mare glorie a teatrului din *„Rinascimento“* : Isabella Andreini. Aceasta nu era numai o celebră actriță, dar și o femeie de înaltă cultură, de înaltă subțirime. Ei i se spunea : *„bella di nome, bella di corpo, bella d'anima“*. Lumea întreagă a Italiei o preamărea. Era preamărită pretutindeni în ateneele orașelor. Pe vremea aceea fiecare cetate avea academia ei și Isabella fusese aleasă membră în diferite academii, unde, în ședințele solemne, portretul ei sta între Petrarca și Tasso. Era o glorie teatrală, artistică și literară a epocii. Scrisese egloge și cîteva pastorale. Gloria aceasta a cunoscut-o mai mult în Franța.

Într-adevăr, Isabella Andreini cucerește pe francezi. S-au scris fel de fel de lucruri pe socoteala Isabellei Andreini. Iată

de pildă ce a scris un poet al timpului :

„Je ne crois pas qu'Isabelle
Soit[une] femme mortelle
[C'est plutôt quelqu'un des Dieux
Qui s'est déguisé en femme
Afin de nous ravir l'âme
Par l'oreille et par les yeux."]

(adică : Nu cred că Isabella să fie femeie muritoare ; cred mai degrabă să fie o zeiță care s-a deghizat în femeie ca să ne încînte urechile și ochii).

Iată cum era adorată Isabella Andreini în Franța. Ea a jucat împreună cu soțul ei, și tocmai în momentul cînd trebuia (pentru scurtă vreme), să părăsească Franța și să plece în Italia, anume în iunie 1610, Isabella Andreini moare la Lyon, și este îngropată cu pompă mare, cu prapuri, cu alai, ca o regină, într-o biserică celebră și veche, unde mormîntul ei poate fi văzut și astăzi cu o inscripție tot atît de măgulitoare.

Dacă Isabella Andreini este cea mai mare artistă a Commediei dell'Arte, trebuie să întîrzii puțin și să v-o descriu și sub alt aspect, care ne dezvăluie în același timp structura morală și socială a acestei Commedii dell'Arte, care poate să fie bănuită de ușurătate sau de desfrîu. Isabella Andreini a fost o pildă de soție și o pildă de mamă, de o credință fără greș, ea a avut șapte copii și pe toți șapte i-a făcut, în urmă, Andreini actori. A fost una dintre cele mai fidele soții, căreia Andreini i-a purtat o amintire neștearsă. De altminteri, după moartea ei, el se retrage din teatru și rămîne să se ocupe numai cu diferitele cărți pe care le publică în edițiile de la Roma și Veneția, cărți în care a strîns toate acele *canevas*-uri pe care le urzise de-a lungul anilor în rolul său de matamor, de *„capitano della valle inferno"*.

Problema aceasta a femeii actrițe de înaltă moralitate, în splendida strălucire a epocii, este interesant de a fi atinsă în treacăt aci pentru că și pînă în zilele noastre acestei probleme i s-au dat fel de fel de răspunsuri. Și noi, [...] pentru a restabili adevărul în privința frumoasei ținute etice a unei actrițe care a fost în același timp o splendidă mamă și soție, trebuie să avem permanent sub ochi exemplul Isabellei Andreini care în nici un fel nu trebuie uitată.

Era aşa de mare voga „*Gelosi*"-lor şi în general a actorilor din Commedia dell'Arte în epoca aceasta, în Franţa mai ales, încît toată lumea se grăbea să stabilească legături nu numai de prietenie, ci de quasi-rudenie cu aceşti actori. De aceea, foarte mulţi copii de actori erau botezaţi de figuri strălucite, atît în Franţa cît şi în Italia. Malherbe, care nu putea să-i sufere pe italieni, în special pe artiştii din trupa „*Gelosi*" şi din Commedia dell'Arte, notează undeva : „*Cette après diner le Roy et Madame ont tenu l'enfant d'Harlequin*". Adică, „astăzi după amiază, regele şi regina au botezat pe copilul lui Arlequin". Este notată cu supărare această cuscrenie regală între rege şi Arlequin. V-am făcut [lectura] acest[ui] citat, ca să vedeţi ce circulaţie puternică şi ce vază aveau la curte aceste personaje din Commedia dell'Arte.

Odată cu moartea Isabellei Andreini se sfîrşeşte şi cu „*Gelosi*[*i*]". După un răstimp, pe vremea lui Henric al IV-lea, Franţa e cercetată de o trupă intitulată „Comicii uniţi". Şi iată-ne, după aceea, în timpul lui Mazarin şi a Anei de Austria, în timpul minorităţii lui Ludovic al XIV-lea. Cardinalul Mazarin, care era de origine italiană, era amator de teatru italienesc. El cheamă o trupă de teatru de Commedia dell'Arte. Această trupă era cunoscută sub numele de „*gli Fedeli*". Niciodată nu a putut să ajungă la înălţimea la care ajunsese cîndva „*gli Gelosi*". Artiştii erau interesanţi, dar mai puţin dăruiţi ! De altminteri, Commedia dell'Arte merge spre stingere.

Ceea ce este însă de reţinut din această trecere a „*Fedelilor*" la Paris este că în trupa aceasta se găsea un personaj pe numele lui Tiberio Fiorelli, care a fost foarte cunoscut sub numele de Scaramuccia şi confundat şi cu personajul pe care l-a creat şi jucat, şi care, pe franţuzeşte, se numeşte Scaramouche. Despre acest Scaramouche, Molière, care i-a fost elev, a scris undeva : „*Le ciel, ce soir, est tout à fait noir, car Scaramouche c'est habillé en soie*". Adică : „Astă-seară cerul este complet negru, pentru că Scaramouche poartă acest costum negru de mătase". Şi, astfel, s-a creat un tip de aventurier, de escroc napolitan foarte vioi, cu mult gust făcut, care a dat prin filiaţie, pe toţi Scapin-ii lui Molière şi, mai tîrziu, pe faimosul Figaro al lui Beaumarchais.

Acest Fiorelli are o viaţă amuzantă. El pleacă din Napoli, ajunge la Roma, n-are ce mînca şi găseşte un mijloc original de a se hrăni. Pe vremea aceea era obiceiul să se tragă tabac pe

nas. Ce făcea Fiorelli ? Se aşeza la uşa unui negustor care vindea tabac şi pe cine ieşea de acolo, Tiberio Fiorelli îl ruga să-i dea o priză de tabac. Omul îi dădea. Fiorelli lua priza în palmă, o băga în buzunar şi după ce făcea această operaţie o zi întreagă, intra la negustor şi-i vindea tabacul, lua bani şi în felul acesta reuşea să trăiască.

Toate au mers însă pînă într-o zi, cînd i s-a înfundat. Un guard papal, căruia Fiorelli îi ceruse o priză, i-a oferit tabachera in care omul nostru a făcut greşeala să-şi bage prea mult ghearele şi guardul l-a dat pe mîna poliţiei.

Într-un mic orăşel, la Fano, pentru prima oară acest Scaramuccia se apucă de teatru, se însoară cu o Isabella, ajunge la Roma, creează pe Scaramouche, place foarte mult şi, pe baza obiceiului de cumetrie pe care l-am descris adineauri, primul său copil, Silvio, este botezat de cardinalul Chiggi. La curtea reginei Cristina a Suediei, într-o zi, cardinalul a fost făcut atent că copilul botezat de el plînge şi blestemă toată ziua pe naşul său. Toată lumea a întrebat de ce. Şi Scaramouche a spus : fiindcă naşul său nu s-a învrednicit să-i dea un cadou ca lumea. Cardinalul a zîmbit, a scos inelul din deget şi i l-a dat.

Scaramouche ajunge la Paris cu trupa „*Fedelilor*", locuieşte în capitala Franţei, fără să se mai despartă de acest oraş.

El joacă la Hotel de Bourbon, unde începuse să joace şi Molière. La Commedia Franceză există şi astăzi un tablou pictat pe la 1771—1772, deci la un an după premiera [piesei] *Bolnavul închipuit,* în care Scaramouche este pictat alături de ceilalţi actori din Commedia dell'Arte. Sub portret stau scrise următoarele cuvinte :

„Il fut le maître de Molière,
Et la nature fut le sien".

Fireşte că tot ceea ce Molière a împrumutat de la italieni — toate gagurile, toate figurile, toţi Scapin-ii, toţi Étourdi-i şi chiar „avarul" — cred că prin acest Scaramuccia a împrumutat. Filiaţia se stabileşte pînă şi pentru faimosul Don Juan, care este împrumutat de la spanioli, prin Commedia dell'Arte, şi anume prin aceşti „*Fedelii*" şi Scaramouche, de la care îl ia Molière.

Scaramouche a avut un rol important la curtea Franţei. Se pare că Ludovic al XIV-lea, pe vremea cînd era copil, era

foarte arţăgos şi cînd îl apuca furia nu putea fi potolit cu nimic. Atunci era adus la curte Scaramouche. Scaramouche venea cu ghitara, cu o pisică, un căţel şi papagalul după el. Cum ajungea începea să cînte viitorului Rege-Soare un anumit cîntec destul de nerod, pe care copilul îl iubea foarte mult, şi care făcea deliciul *dauphin*-ului. Iată cîntecul pe italieneşte. Se înţelege foarte uşor, aşa că nu mai este nevoie de traducere :

[„L'asinello inamorato
Cantà, e raggia a tute l'hore.
Pare un musico affamato
Quando narra il suo dolore,
E cantando d'amor va
Ut re mi fa sol e la.

Quando bate la battuta,
Quando vede l'asinella
Canta, all'hor con voce acuta,
Pare un maestro di capella,
E cantando d'amor va,
Ut re mi fa sol e la".]

Evident că Scaramouche, care era un fantasc şi un inventiv, care spunea că este născut dintr-un nebun şi o gîscă care a făcut treizeci de ouă şi din al treizeci şi unulea a ieşit el, este tocmai în stilul tipic al Commediei dell'Arte. Scaramouche a murit la bătrîneţe, la Paris, după ce a trecut şi a dăruit teatrului francez şi actorilor francezi depozitul de experienţă al Commediei dell'Arte şi dintr-o viaţă întreagă de muncă.

Fireşte, pe la începutul veacului al XVIII-lea, după ce a dăinuit aproape două veacuri, Commedia dell'Arte începe să moară. Moare din ce cauză ? Moare din lipsă de inventivitate. Întocmai cum în veacurile al III-lea şi al II-lea înaintea erei noastre, tragedia elină moare, după ce se jucaseră mereu aceleaşi piese ale aceloraşi mari tragedieni, şi moare din lipsă de creatori de tragedie, aşa [...] moare Commedia dell'Arte din lipsă de inventivitate, din lipsă de actori-autori în acelaşi timp. Nu mai erau nici Francesco Andreini, nici Isabella Andreini, nici Scaramouche, care îmbătrînea din ce în ce mai mult şi, cu

ei, nu mai erau nici atîtea alte figuri care făcuseră gloria Commediei dell'Arte.

Dar mai moare încă din ceva : moare din cauza formelor noi, din cauza formelor care s-au schimbat ; veacul nu mai este veacul acela sprinten care afirmă viața, veacul tuturor libertăților, veacul care cîntă tinerețea, veacul oamenilor tineri : *Cinquecento*. Barocul, la care s-a ajuns, este, cum spuneam adineauri, încărcat de sumbră maturitate și această sumbră maturitate răzbate pînă în teatrul Commediei dell'Arte ; îi schimbă trupa, costumele, canevaua și decorurile. Acele decoruri simple, de bîlci aproape — o pînză desenată cu creionul sau creta, reprezentînd *prospettiva* — se schimbă încet-încet în teatrul tot mai solemn, ajutat fie de Gonzagua, fie de familia d'Este, de Ludovic al XIV-lea și de regina Cristina.

Commedia dell'Arte moare de bine, moare de somptuozitate. Spuma, sprinteneala populară a Commediei dell'Arte, s-a dus. Commedia dell'Arte trage să moară și moare. Acela care îi dă lovitura de grație este, incontestabil, reprezentantul erei noi, și anume reprezentantul realismului direct în comedie, care este Carlo Goldoni.

El omoară Commedia dell'Arte, deși Carlo Gozzi caută să mai amîne căderea Commediei dell'Arte în splendidele basme scenice imaginate de el, dintre care cel mai important este acel *Re Cervo*. Totuși Commedia dell'Arte nu mai poate să reziste. Din toate aceste motive, ea dispare, se stinge, lăsînd însă în urma ei această realizare unică actoricească din care s-au împărtășit toate mișcările și toate teatrele europene și care aveau să ducă mai departe depozitul acesta strălucit al Commediei dell'Arte ; și, evident, lăsînd în urma ei imaginea splendidă a unui teatru valabil și viu, teatru pitoresc și cu adevărat actoricesc în care actorul era aplaudat și cinstit așa după cum se cuvine.

Drama și teatrul german pînă la Gryphius

HANS SACHS ŞI TEATRUL GERMAN DIN VEACUL AL XVI-LEA

Farsa sau posna de lăsata secului, *Fastnachtspiel*-ul, după cum se numeşte în limba care a creat-o, este o comedie satirică, de proporţii reduse, afecţionînd un anumit realism, mergînd de multe ori pînă la o caracteristică tărie de limbaj. Ca gen de literatură dramatică, *Fastnachtspiel*-ul, definitiv statornicit în tiparul său în veacul al XVI-lea german, a făcut renumele acelui poet, cizmar şi meşter cîntăreţ, Hans Sachs de la Nürnberg, figură reprezentativă a culturii de cetate, atît de tipic europeană la sfîrşitul Evului Mediu.

Veacul al XVI-lea în Germania cunoaşte un mare eveniment, de prim plan, Reforma, ce avea în curînd să treacă dincolo de graniţele ţării care a văzut-o închegîndu-se. În atmosfera umanistă care a pregătit şi a hrănit această Reformă, un anumit fel de poezie dramatică avea să ia fiinţă sub mîna învăţaţilor, e adevărat. Ea era însă numai o palidă imitare, atît întrucît priveşte tragedia cît şi comedia, a modelelor din Antichitate. Teatrul viu, autentic şi mai ales original avea să fie numai acest *Fastnachtspiel* în alcătuirea căruia se încrucişează fire atît de multe şi de îndepărtate, încît el nu este numai o problemă pentru istoricul dramei şi al teatrului, ci o răspîntie de largi perspective şi în cadrul istoriei culturii.

Contribuţia literară care dă un text izvorît din îndeletnicire scriitoricească acestei comedii specifice e relativ tîrzie, de pe la mijlocul veacului al XV-lea, Hans Sachs găsind deprinderea

şi forma şi reprezentînd mai în urmă, cu opera sa, cea mai înaltă înflorire. Temelia însăşi a acestui spectacol însă vine de mult mai departe. Şi iată-ne, astfel, pe urma celui mai important drum din această străveche împletire, pe drumul dramei magice.

Dansuri, jocuri şi mimări, au existat la toate popoarele, venind dintr-un îndepărtat fond comun şi păgîn, în cinstea puterilor de dincolo de viaţa de toate zilele a oamenilor. Şi unul dintre momentele principale, care a aprins imaginaţiile şi a întărîtat interesele, legate de aceste săvîrşiri, a fost, neîndoios, moartea şi, mai ales, reînvierea vegetaţiei în fiecare an. În cadrul acestui ritm, larg bătut de viaţa naturii, un anumit personaj nu a întîrziat să apară : Demonul vegetaţiei. Zeu mare, cunoscut la toate popoarele primitive sub diferite denumiri, Demonul acesta al vegetaţiei şi-a avut cultul său de înveselire, în zilele reînvierii sale, înveselire alcătuită din dansuri şi cortegii, din travestiri şi mascări, ceea ce reprezenta mai întotdeauna, simbolic, pe însuşi zeul tutelar. Numai o asemenea înveselire a fost la origine *Fastnachtspiel*-ul în lumea germană, şi astfel îl găsim încă la începutul veacului al XIV-lea. Epoca acestei petreceri era desprimăvărarea, ceea ce răspundea cu obişnuinţa şi locul calendaristic al Carnavalului. În veacurile necoapte încă, de proaspătă creştinare a diferitelor seminţii din miază noapte, biserica Romei nu avea nici un interes să interzică aceste practici de la care popoarele n-ar fi renunţat. De aceea ea aruncă o mantie de îngăduinţă asupra acestei epoci de dinainte de postul creştin, acoperind, cum a făcut de atîtea ori cu o îngăduinţă sau ignorare, puternicile mituri ale diferitelor popoare.

Şi iată-ne în faţa unei înveseliri de carnaval, în lumea germană, medievală încă, în care Demonul vegetaţiei, la Nürnberg, centru foarte important, se cheamă *„der Wilde Mann"* sau Sălbăticiunea, sau, gîndindu-ne la costumul său, Omul pădurii. Felul de a-l sărbători este cortegiul fantezist de oameni mascaţi, care, de asemenea, are un nume : *Schembart* sau *Maskenhauf*. Cortegiul acesta trecea pe străzile cetăţii, iar prin case şi hanuri, mici trupe imitau şi jucau cu un anumit dialog simplu, vechea luptă dintre Iarnă şi Vară. Dintre toate puternicile bresle ale Nürnbergului care organizau asemenea sacre şi populare petreceri, s-a distins întotdeauna breasla măcelarilor, după cum,

dintre toate celelalte cetăţi, Nürnbergul însuşi a deţinut un loc de frunte în evoluţia acestei arte.

Pe hotarul unor principale momente din viaţa teatrului german, Nürnbergul stă în calea unui drum ce vine din Italia, odată cu influenţele multiple, trece prin Insbruck, vestit pentru materialul misterelor sale religioase, atinge cetatea lui Hans Sachs şi se sfîrşeşte la nord, în oraşul hanseatic Lübeck, de asemenea cu rol de mîna întîi, nu numai în desfăşurarea unor anumite teme din teatrul medieval, dar şi în practicarea mai tîrzie a *Fastnachtspiel*-ului, de către o aristocraţie cultivată. Era Nürnbergul o cetate mîndră de puternice şi libere bresle muncitoreşti şi negustoreşti, alcătuind cu deplină conştiinţă o burghezie înstărită, dornică şi pasionată de îndeletnicirile minţii şi ale sufletului. De asemeni Nürnbergul a fost printre primele oraşe care au îmbrăţişat Reforma, rămînînd pentru totdeauna credincios noii doctrine şi apărării ei. Şi tradiţia şcolilor şi frăţiilor de cîntări pornite pe la mijlocul veacului al XV-lea de la Augsburg, ca moştenire a vechii poezii cavalereşti, trecută asupra burgheziei, tot aci şi-a găsit o vestită înflorire. Acel „*Meistergesang*" sau artă a meşterilor cîntăreţi, adîncită de Reformă dar şi îngheţată de austeritatea ei într-un formalism şi într-un tipic, înscrise în strîmte „tabulaturi" sau canoane, în cuprinsul cărora meseriaşii puţin cam naivi practicau arta lor, a fost reamintită cu vervă şi cunoaştere de Richard Wagner în opera sa *Maeştrii cîntăreţi de la Nürnberg*, tocmai ca o lipsă de orizont în faţa marii şi autenticii creaţii. Oricum ar fi fost, nu este mai puţin adevărat că această artă formală, care obliga şi obişnuia burghezia Nürnbergului cu anumite adunări, a pregătit nu numai lumea aceasta pentru un adevărat spectacol teatral, dar i-a creat şi scena, locul de reprezentare cel mai obişnuit între altele, pentru viitoarele piese ale lui Hans Sachs, fiind biserica sfintei Martha, loc folosit de mult şi de meşterii cîntăreţi.

În această atmosferă de rîvnă şi curiozitate artistică ceea ce mai trebuia vechilor practici carnavaleşti, pe care le-am văzut, pentru a se transforma într-un adevărat teatru, era mimusul, adică acea pornire realistă de a face artă cu gestul şi cu vorba, din observarea şi cîteodată satirizarea lumii înconjurătoare — adică, autentică artă actoricească şi populară, aşa cum de mii de ani a fost practicată pretutindeni, de la actorii cei mai umili pînă la cei mai mari. Şi acest nou element nu a întîrziat să

se adauge și el, din pildele actorilor călători care la acea epocă rătăceau prin toate țările.

Și iată cum, din îmbinarea tuturor acestor elemente se închează *Fastnachtspiel*-ul, comedia realistă și satirică, la epoca aceasta, veacul al XV-lea, adevărată piesă de teatru, nemaiavînd cu vechea dramă magică a carnavalului nimic comun decît poate numele ei.

Cu mult înainte de Hans Sachs, tot la Nürnberg, genul acesta a fost cultivat de foarte modești scriitori. În preajma anului 1450 două nume : Hans Rosenplüt, armurier și Hans Falz, bărbier, se îndeletniceau cu scrisul unor asemenea piese de teatru. Rosenplüt scrie un *Fastnachtspiel* împotriva turcilor, marele eveniment european de la acea epocă, iar Falz își construiește comedioarele, scormonind întregul material de cunoștințe al Evului Mediu.

Adevăratul realizator însă avea să fie Hans Sachs. El are o viață lungă (1494—1576) și fericită în modestia și productivitatea ei. Pînă la 15 ani învață buchii latinești. Apoi trece la meșteșug : cizmărie. Ucenic și calfă nu e decît doi ani, avînd tradiție meșteșugărească în familie : tatăl său era croitor. Apoi, ca orice student și meșteșugar german pleacă în pribegia obligatorie, să cunoască lumea. Ajunge pînă la München, la Frankfurt pe Main și la Colonia. Întors la Nürnberg e meșter mare în curînd și meșter cîntăreț mai apoi, compunînd cîteva cîntece noi. Întemeiază o familie, care va fi numeroasă. Văduv, la bătrînețe, se mai căsătorește o dată, și moare la 82 de ani, cinstit de toată lumea.

Hans Sachs este cu totul cîștigat de Reformă și e un mare admirator al lui Luther, în cinstea căruia scrie o lungă poezie, în care reformatorul este numit : privighetoarea de la Wittemberg ! El niciodată nu uită lumea în care s-a născut, și tonul lucrărilor sale este modest, chiar cînd este glumeț. Numai pe chestiuni religioase, glasul său crește și amenință. Hans Sachs, în întreaga sa operă, nu are o preocupare estetică, ci mai degrabă una pedagogică. El vrea să îndrepte lumea, chiar cu gluma. Cum în afară de *Fastnachtspiel*-uri, care este partea vie a lucrărilor sale, el a [scris] * și tragedii și comedii, nu însă în limba latină ca umaniștii, ci în limba poporului său, se dovedește că cizmarul-poet de la Nürnberg nu era lipsit de o cultură

* În textul de bază : „a strîns".

destul de aleasă pentru vremea sa. El citise într-adevăr *Decameronul* lui Boccaccio ; pe Homer ; *Eneida* lui Vergilius și *Metamorfozele* lui Ovid, chiar și pe Apuleius, în traduceri. De o colecție a proverbelor germane nu se despărțea nici o clipă. Era un vizual. Plastica îl atrăgea. Gravurile în lemn, atît de numeroase și izbutite la epoca lui îi făceau o mare plăcere. În felul acesta se și explică, de altfel, cum din întreaga lui operă, partea cea mai proaspătă e descrierea naturii. Iernile mai ales, pitorești în tîrgurile medievale, îi izbuteau.

Hans Sachs era un realist și un foarte puternic și precis observator, fiind lipsit, în schimb, de fantazie și invenție creatoare. Temele sale obișnuite, în comediile satirice pe care le compune, sînt două : căsnicia — batjocorind mai ales situația soțului înșelat — și țărănimea, scoțînd în relief simplitatea țăranului de la acea epocă. [...]

În felul acesta, părăsind simpla satiră a concetățenilor săi, Hans Sachs face un pas înspre un teatru de mai larg cuprins și general valabil, observînd și prelucrînd un material din adîncul firii omenești.

Drama și teatrul elisabetan

DRAMA ȘI TEATRUL ELISABETAN

Drama și teatrul elisabetan alcătuiesc o epocă în centrul căreia se așează Shakespeare. Vom încerca să schițăm personalitățile importante, fixînd ideile și influențele care au desăvîrșit-o. Pe Shakespeare însuși nu-l vom cerceta separat, ci în influențele pe care le-a primit și le-a depășit. Analizele celor cîteva piese ale lui, ce urmează, îi vor da, sub o latură, cel puțin, relieful necesar.

Se știe ce înseamnă o creație de teatru „închis", atît la greci cît și la spanioli. E vorba acolo de un teatru și de o dramă care se încheagă din spiritul unei comunități ce are un același gînd, un același ideal, o aceeași structură, o aceeași disciplină. Astfel, poetul și opera dramatică nu poate să răsfrîngă decît aspirații colective.

Cu drama și teatrul elisabetan ni se înfățișează cu totul o altă problemă. A trecut Renașterea italiană (drama și teatrul elisabetan desăvîrșesc al doilea timp al Renașterii engleze), a trecut și Reforma, două mari descătușătoare din disciplina colectivă a Evului Mediu, două mari eliberatoare de individualism, cîteodată anarhic, în orice caz individualism creator, care a pus pecetea pe întreaga operă a lui Shakespeare cît și pe aceea a tovarășilor săi de epocă și de creație.

Dar, înainte de a ajunge să examinăm această transformare adusă de individualismul creat de Renaștere și de Reformă,

vom reaminti unele lucruri despre teatrul medieval englez și apoi legătura acestui teatru cu teatrul Renașterii.

În Evul Mediu englezesc, ca și în Franța, ca și aiurea, găsim, ca teatru religios, misterele în primul rînd. Deosebirea însă dintre misterul francez și cel englez este că, pe cînd misterul francez este revărsat în unde epice, mergînd pînă la un număr considerabil de versuri, misterul englez este mult mai organic. Cele mai importante colecții de mistere englezești sînt cele din Chester (veacul [al] XV-lea) și York (veacu[rile XIV —] XV). Frații Capucini au jucat numai mistere din colecția Chester.

Cine a servit mai mult, în Anglia, această dramă religioasă au fost ghildele sau breslele negustorești, care-și luau în sarcină fiecare alcătuirea a cîte un mister. Pe acesta îl scria un poet adaos breslei respective, ceea ce dovedește că încă din Evul Mediu avem în lumea engleză un public mult iubitor de teatru. Subliniez aceasta, pentru că acest public doritor de teatru creează marele public al Renașterii, ce sta să vină, și care va umple numeroasele teatre ale Londrei după a doua jumătate a veac[ului] [al] XVI-lea. Acest mare public englez, ca și publicul spaniol, stîrnește, provoacă la creație prin pasiunea sa pentru teatru pe scriitorii strălucitei epoci elisabetane.

Misterele, după cum am arătat, erau lăsate mai mult în seama ghildelor și — după buna rînduială a practicii englezești — fiecare ghildă își alegea tema misterului ce i se potrivea după meserie. Spre exemplu : un mister despre povestea lui Noe și despre corabia lui era dat în seama breslei constructorilor navali ; un mister în care era vorba de culesul viilor, era dat în seama restauratorilor ; un mister în care era vorba de facerea lumii era dat în seama croitorilor și a postăvarilor. Aceasta pentru că primii oameni, Adam și Eva, precum și toate animalele Creațiunii erau, pe scena medievală engleză, decupați din postav în siluete, iar decupajul și materialul pentru aceste siluete se potrivea cu ghilda croitorilor și a postăvarilor. Un mister care punea accentul pe infern era dat pe seama breslei bucătarilor, ca mai deprinși cu focul și cu dogoarea lui.

Se poate vedea în felul acesta că la toate treptele sociale și mai ales pe treapta aceasta mijlocie a meseriașilor englezi exista pasiunea și deprinderea de teatru, ceea ce ne explică, mai tîrziu, în *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare, piesa și pregătirile ei, jucată de umilii meseriași pentru desfătarea stăpînilor lor.

Acest mister englezesc inaugurează un sistem nou de înscenare, pe acele care — numite pe englezește „*pageants*“ — [...] nu sînt decît vechea scenă simultană a misterului francez, descompusă.

Precum se știe, misterul francez se juca pe o estradă în fața publicului — după ce în sec[olele] XII și XIII se desprinsese de biserică și devenise o îndeletnicire cetățenească — pe o estradă care se numea „*le hourt*“. În dreapta era infernul, în stînga raiul, iar între ele toate acele căsuțe, fiecare reprezentînd un alt decor prin care trecea actorul ca să ducă întreaga acțiune a piesei. Acest „*hourt*“ francez se rupe la englezi într-o serie de care independente unul de celălalt, fiecare din ele purtînd un decor. Așa încît spectatorul, în loc să aibă în fața lui un decor simultan, în ale cărui unități se putea juca în același timp, ca la francezi, și să se plimbe cu privirea de la stînga la dreapta, între rai și iad, stînd pe locul său, aci defilau în fața lui aceste care cu decor izolat. Unitatea de spectacol reieșea din succesiunea lor. În felul acesta se restabilește, oarecum, un vechi principiu centralizant în înscenare, în raport cu spectacolul, spre deosebire de sistemul acelui „*hourt*“ care era al descentralizării scenice medievale, pe continent.

Ceea ce este însă mult mai important în teatrul medieval în Anglia, în afară de mister, este teatrul moralității (*morality*) care este o construcție deosebit de potrivită spiritului englez prin fondul moral pe care îl desfășoară cu ajutorul unor personaje reprezentînd anumite abstracțiuni. Prin gravitatea temelor sale, moralitatea engleză tîrzie înfățișează dramatic o adevărată pregătire a sufletului creștin pentru moarte, s-ar putea spune : o adevărată artă de a muri. Ideologic, lupta aceasta între abstracțiuni, pe continent — de unde a fost împrumutată în Anglia — n-a avut la început această sumbră înfățișare. Era o luptă între noțiuni desprinse din învățătura bisericii catolice (între Post și Carnaval), sau între noțiuni desprinse din ritmul larg al vieții universale (între Vară și Iarnă), ceea ce reamintește iarăși vechiul fond al dramei magice. Tonalitatea sumbră a morții — lupta în fața Morții pentru sufletul omenesc — o adaugă mai tîrziu, în începutul veacului al XV-lea *Dansurile macabre* spaniole și cele de la Lübeck. În forma aceasta trece moralitatea în deprinderile engleze, unde va cunoaște o deosebită înflorire. Omul ajunge să fie obiectul de luptă între virtuți și vicii. Cea mai vestită moralitate engleză *Castle of Per-*

severance (Cetatea Stăruinţei) are personaje abstracte ca : Stultitia, Voluptas, Detractio, Avaritia, Luxuria, Confessio, Poenitentia etc.

Una dintre moralităţile cele mai cunoscute este *Everyman* (Oricine) transcrisă pentru lumea modernă de scriitorul austriac Hugo von Hofmannsthal. *

Genul moralităţii stăruieşte foarte mult în deprinderile teatrului englez. Chiar după ce Shakespeare şi contemporanii săi vor începe să scrie dînd tipar modern dramei elisabetane, vor apare procedee de *morality* în anumite simetrii de material ca în Evul Mediu, sub mîna lor. Astfel Marlowe nu se va sfii să încadreze pe Doctorul Faust, al său, între un Înger bun şi un Înger rău, întocmai cum omul apare în desfăşurarea acţiunii din *Castle of Perseverance*. În pragul dramei moderne pe care o practicăm pînă astăzi de la Shakespeare — adică o artă creată mai ales pe individualism şi psihologism, descriind întîmplări cu oameni, despre oameni şi pentru oameni — moralitatea engleză ca şi auto-sacramentalele spaniole, ca şi drama ordinelor religioase de mai tîrziu încearcă o luptă cu mimus-ul realist care biruise în Evul-Mediu şi care avea să reînvie în compoziţia dramei shakespeariene şi moderne. Şi lupta aceasta se dă împotriva mimusului, abstractizînd elementele dramei, creînd simboluri, ca în orice disciplină religioasă. Temeiul acestei intime transformări de material în moralitate rămîne *Cartea către efesieni* a Sfîntului Apostol Pavel (*6—11, urm.*).

După cum s-a văzut, „moralitatea" împreună cu „misterul" englezesc merge foarte departe dincolo de epoca elisabetană, astfel că se joacă mistere la Londra şi la 1645, deci mult după moartea lui Shakespeare (1616). La englezi nu s-a părăsit această obişnuinţă a misterului. În Anglia n-a existat acel faimos edict de la Nantes de la 1523, cu care încetează deodată misterul în Franţa. De altfel fenomenul acesta de dăinuire şi prelungire a formelor dramatice şi teatrale medievale, dincolo de veacurile XVI şi XVII, este caracteristic şi teatrului şi dramei spaniole, care, mai mult decît cea engleză, vor întrebuinţa în formă vie acest material şi dau astfel încă o asemănare cu fenomenul englez.

---

* „Transcrierea" lui Hugo von Hofmannsthal, de fapt o creaţie cu totul personală, se intitulează *Jedermann* (*n.e.*).

După ce am schiţat foarte pe scurt acest teatru medieval englez, să cercetăm epoca elisabetană.

Înainte însă de a analiza structura acestei epoci şi operele pe care le-a produs, să descriem realizarea materială a teatrului elisabetan.

Cînd s-a realizat şi ce era teatrul englez, din punctul de vedere al organizării lui materiale ?

Anul cel mare, în această privinţă, este anul 1576. Pînă la această dată se juca teatru, se jucau moralităţi, numai în hanuri, în sălile de festivităţi ale castelelor şi ale colegiilor. Hanurile acestea care [au o funcţie] * de seamă în istoria teatrului — pentru că realizau un teatru popular — erau în majoritatea cazurilor organizate sub forma unei curţi pătrate, deasupra zidurilor căreia trecea un balcon, iar în mijlocul acestei curţi pe una din laturi, era o estradă pe care se juca. Şi aci — în această primă înfăţişare a locului pentru teatru — începuturile teatrului englez, elisabetan, seamănă uimitor cu începuturile teatrului spaniol.

La 1576 se întîmplă însă un lucru foarte important : pentru prima oară un actor, care se afla să fie şi meseriaş, avînd două meserii, pe aceea de zidar şi pe aceea de dulgher, cu numele de James Burbage — şi nu era altcineva decît tatăl marelui actor Richard Burbage, viitorul interpret al lui Marlowe şi al lui Shakespeare —, construieşte la Londra, pentru trupa contelui Leister, un teatru din zid, primul teatru londonez, care purta numele foarte simplu de „*The Theater*". Timp de aproape două decenii — pînă la 1593, anul morţii lui Marlowe — numărul teatrelor avea să sporească la Londra [în] aşa [măsură] că la această epocă [se va ajunge să] avem douăzeci de teatre construite după modelul lui Burbage.

Un teatru elisabetan se prezenta cu totul altfel, exterior, decît ne aşteptăm. În majoritatea cazurilor [el] semăna cu un circ de astăzi. Era rotund şi în rotunda lui arenă interioară erau locuri pentru publicul mare, de dubioasă calitate, din lumea engleză, care se asemăna cu „*moscheteros*-ii" spanioli. Forma aceasta rotundă se datoreşte fostelor arene unde aveau loc luptele de urşi, vechea şi mult apreciata distracţie a publicului englez. În fund, era o estradă supraconstruită de un balcon. Pe acest balcon apărea lumea supranaturală, atît de des

---

* În textul de bază : „sînt".

evocată de drama elisabetană — spre exemplu, spiritul tatălui lui Hamlet. În fundul estradei erau construite uşi prin care se puteau vedea, dincolo, alte decoruri, puse pentru necesităţile piesei.

Trebuie să ştim însă că estrada intra în partea rezervată publicului şi nu era despărţită pe o singură latură, aşa cum este despărţită scena noastră de astăzi prin rampă. Publicul înconjura estrada pe trei părţi ale ei. Din acest punct de vedere scena elisabetană semăna cu scena specială japoneză a „*nô*-urilor". Nobilii şi gentilomii erau privilegiaţi, fotoliile lor fiind puse pe scenă, în dreapta şi în stînga, pentru ca să poată urmări mai de aproape acţiunea. Cortină nu exista, aşa că, în momentul cînd vine şi se adaugă cortina, pe latura din fund a estradei, se întîmplă şi la englezi ceea ce s-a întîmplat şi la francezi, mult mai tîrziu, şi anume ca unele locuri din ambele părţi să rămînă dincolo de perdea, pe scenă. Lucrul a dăinuit pînă la mijlocul secolului XIX, cînd locurile acestea sub formă de loji, mai ales, au fost desfiinţate.

După acest prim teatru elisabetan, urmează, la Londra, o serie întreagă de alte teatre : *„the Curtain", „the Rose", „the Fortune", „the Swan", „the Hope", „the Globus"*, teatre în care Shakespeare a jucat întreaga sa operă. Această înflorire neobişnuită a teatrului englez merge pînă la 1642, cînd, puritanii reintervenind, teatrele se închid definitiv — însă după ce au trăit un secol de glorie şi de splendoare cum nu a cunoscut nici o altă mişcare teatrală europeană vreodată.

După aceste informaţii sumare despre organizarea materială a teatrului elisabetan, să amintim situaţia scriitorului de teatru la acest început de mare epocă. [...]

Ca să poată trăi — cînd erau şi actori sau integraţi unei trupe de actori — [scriitorii] trebuiau să se anexeze, după obiceiul vremii, unui nobil. Şi atunci trupa se intitula „trupa contelui Worcester", de pildă, sau chiar „trupa majestăţii sale regina Elisabeta". În felul acesta ei puteau să capete şi privilegii, dar şi controlul cenzurii, şi mai ales banii necesari ca să scrie şi să închegheze o trupă de teatru.

Această situaţie grea a scriitorilor nu a împiedicat, totuşi, ca cele mai interesante temperamente de la această epocă să fie chemate înspre teatru. Au fost chemaţi întîi contemporanii tinereţii lui Shakespeare ; apoi contemporanii maturităţii lui : Marlowe şi Ben Jonson ; şi, mai tîrziu, o anumită aristocraţie

s-a îndreptat şi ea spre teatru. Cităm pe Massinger, şi apoi acea tovărăşie ciudată Fletcher şi Beaumont — amîndoi scriitori de Baroc — cel dintîi, fiul unui cardinal al Londrei, iar al doilea fiul unui mare aristocrat de la curtea lui Iacob I. După cum se vede, teatrul atrage din ce în ce înalta pătură socială, deşi atîta ticăloşie şi atîtea greutăţi rămîn legate de această meserie.

Înainte de a ne apropia de nume[le] contemporane lui Shakespeare, să însemnăm influenţa Renaşterii continentale asupra lumii engleze şi să arătăm cum s-a produs trecerea Renaşterii din sud în lumea engleză.

Împrumutul s-a făcut prin curtea ducală a Burgundiei. Ducele de Burgundia, instalat în Flandra, a fost unul din cei mai adînci civilizatori ai lumii nordice. Ducele de Burgundia este cel dintîi care deschide o bibliotecă publică pe care o pune la îndemîna cîtorva aristocraţi. Fireşte, nu poate fi vorba la început de un public prea mare. La curtea acestui duce de Burgundia, un oarecare William Caxton (1422—1491), un fel de staroste de pînzari — acreditatul şi reprezentantul special al negustorilor englezi pe lîngă duce, la Bruges — este cel dintîi care a dat imbold acestei mişcări culturalizante, tipărind primele cărţi engleze pentru uzul publicului de dincolo de Canal. Temele cu care Renaşterea trece peste Canal sînt, fireşte, cele cunoscute şi împrumutate din sud : redescoperirea şi reintegrarea în sentimente, idei şi entuziasme pentru lumea veche elină, însă asociate în mod special, aici, cu toate poveştile medievale care aveau viaţă vie în regiunile septentrionale ale Europei. Astfel, la entuziasmul pentru Renaşterea italiană, se adaugă povestea lui Tristan şi a Isoldei, povestea lui Perceval, aceea a regelui Artur, a Mesei Rotunde... Tot cavalerismul şi temele lui renasc odată cu această Renaştere italiană împrumutată şi formează un material unitar, trecînd, astfel, în Anglia. În cadrul acestei mişcări de la curtea Burgundiei se creează în zorii unei Renaşteri nordice un nou gen literar şi anume : *romanul în proză*. Vechea epopee îşi transmite temele dar se desface şi se transcrie prin traducători şi prelucrători dintre care cel dintîi este chiar William Caxton. Alături de el, cavalerul Sir Thomas Malory tipăreşte tot în tiparniţele lui Caxton, de data aceasta strămutate în Anglia, un *„Recueil"* din ciclul de povestiri ale regelui Arthur şi ale Graalului. În acest fel, Curtea Burgundiei prezidează primul moment al

Renașterii engleze. În general, ducii Burgundiei au jucat un mare rol în viața de cultură și civilizație a Europei. Reamintim, în treacăt, de pildă, că strictul protocol spaniol de la curtea Habsburgilor — etichetă severă și formalistă, în vigoare pînă acum cîteva decenii și la curtea din Viena (împrumutată de ramura habsburgă domnitoare acolo) — nu era de origine și deprindere spaniolă, ci burgundă. Spaniolii au luat-o de la burgunzi, trecînd-o, severă, în Austria, sau dînd sugestii și forme de etichetă și viață de curte în multe țări europene din timpul Barocului, începînd cu curtea lui Ludovic al XIV-lea al Franței.

Pe aceste baze ale primului timp de Renaștere engleză vine, după cîtăva vreme, noua mișcare puternică, care cucerește Anglia : „umanismul", și care dă — mai tîrziu, după Reformă — a doua mișcare a Renașterii engleze și tradiția de clasicism englezesc, care se păstrează pînă astăzi.

De ea se leagă — încă de pe la jumătatea sec[olului] XV — întemeierea Universității de la Oxford, în forma unei școli de filologie clasică. Pe aici trece un personaj ilustru al umanismului european, Erasmus, întovărășindu-se cu o altă personalitate, ce avea să creeze umanismul englezesc — și avea să fie nefericitul cancelar al lui Henric al VIII-lea — cu Thomas Morus. Încetul cu încetul crește, sporește și se păstrează lumea aceasta engleză de Renaștere care împodobește spiritul poporului insular.

Firește că lumea măruntă a teatrului, ca și lumea ticăloasă și nevoiașă a publicului și a scriitorilor de teatru, era departe de a fi inițiată adînc în nobila doctrină de la Oxford și Cambridge, în umanism, deși scriitori ca Massinger, Beaumont și Fletcher studiaseră acolo. Totuși noile idei nu întîrz[ie] * de a se răsfrînge și asupra acestei lumi.

În felul acesta se creează, prin umanism, o reîmprospătare de material scriitoricesc, un nou fel de a scrie, de a alege subiectele și a le dezvolta. Din lumea aceasta de creatori cel mai important și timpuriu reprezentant este scriitorul John Lyly, atît prin romanul său *Euphues* sau *Anatomia spiritului,* cît și prin teatru, pentru că înainte de drama națională gotică — care avea să ia ființă în timpul Reginei Elisabeta și ai cărei reprezentanți cei mai autorizați sînt Marlowe și Shake-

* În textul de bază : „întîrziază".

speare — această ideologie sub mîna lui Lyly creează o dramă de curte, care aduce cu sine un spirit special, patetic, şi un bombasticism de limbă. Forma aceasta poartă numele de „eufuism“, după cum în Spania un bombasticism de stil şi de expresiuni, asemănător, a purtat numele de „gongorism“.

John Lyly (1554—1606) şi-a făcut studiile la Oxford şi a intrat în slujba şi alaiul lordului Oxford, cel mai italienizant englez din epoca sa. A condus şi trupa de teatru, alcătuită din efebi, ai lordului. A scris opt comedii. Romanul lui Lyly, *Euphues* (1578), a avut un succes răsunător la curtea elisabetană. Era scris într-un stil supraîncărcat de cunoştinţe mitologice şi ciudate întorsături, nu numai de fraze, ci şi de cuvinte, şi de idei. Aceasta face ca [...] *Euphues* să nu fie decît o lucrare închisă, pe înţelesul a cîţiva iniţiaţi. Ceea ce importă însă mai mult este faptul că Lyly a scris piese de teatru. Dar ele nu sînt pentru uzul unui teatru popular, ci pentru teatrul închis, de castel.

Şi acest bombasticism al lui Lyly, în teatru, va influenţa atît de mult şi atît de îndelung, încît însuşi Shakespeare se va resimţi, la început.

Întrucît priveşte teatrul lui Lyly, nimic de subliniat în mod special, pentru că teatrul lui nu are nimic care să poată da frumuseţea unui entuziasm romantic, cum ar fi, de pildă, mai tîrziu, la Marlowe sau Shakespeare. Nimic din toate acestea la Lyly, ci numai un fel de paralelism de construcţie, adică o acţiune principală lîngă care stă o acţiune secundară, mergînd fără să intretaie evenimentele şi din care nu se poate scoate nici o valoare progresivă pentru economia piesei. Toate personajele, la Lyly, sînt dublate : dacă sînt patru nobili, de pildă, trebuie să fie şi patru nobile ; dacă sînt patru servante, pentru nobile, trebuie să fie şi patru servitori pentru nobili. Şi această serie de patru, opt, doispre[ze]ce etc., înaintează într-un paralelism uscat, fără nici o posibilitate de a construi ceva viu. Citez din toată opera lui o singură lucrare mai importantă, acel faimos *Endimion*, care a făcut atîta plăcere Reginei Fecioare.* Întreaga lui mitologie nu este decît o mitologie cu tîlc, cetitorul trebuind să răstălmăcească o întîmplare sau un personaj nobil, care este asimilat cu un personaj din mitologie.

---

* Regina Elizabeth *(n.e.)*.

Mai întotdeauna Lyly urmăreşte cu acest procedeu o linguşire faţă de mai marii Curţii sau chiar faţă de Regina însăşi.

Prezentăm o scurtă scenă din *Metamorfozele dragostei* ale lui John Lyly, pentru a da o idee despre stilul său :

„SILVESTRIS : De ce îţi doreşti mai mulţi amanţi cînd cu unul singur îţi poţi găsi fericirea ?

NIOBE : De ce avea Argus o sută de ochi, cînd putea foarte bine să vadă şi cu unul ?

SILVESTRIS : Fiindcă dormind cu unii din ochi, veghea cu ceilalţi.

NIOBE : Ei bine şi eu iubesc pe mai mulţi deodată, pentru ca să-mi rămînă cel puţin unul atunci cînd voi fi înşelată de nestatornicia celorlalţi.

SILVESTRIS : Cam la fel erau şi planurile Junonei, care cunoştea amorurile lui Jupiter.

NIOBE : Aceasta este stratagema lui Venus care cunoaşte nestatornicia bărbaţilor.

SILVESTRIS : Dar întregul cer n-are decît un soare !

NIOBE : Dar şi nesfîrşit de multe stele.

SILVESTRIS : Curcubeul răsare mereu înscris în acelaşi arc.

NIOBE : Dar are mai multe culori.

SILVESTRIS : Femeia n-are decît o inimă...

NIOBE : Dar şi mii de gînduri...

SILVESTRIS : Lira mea, deşi are mai multe coarde, nu dă decît o singură, dulce, cîntare. La fel ar trebui să fie şi sufletul unei femei : deşi e aprins de mii de închipuiri, să nu ardă decît pentru o singură dragoste.

NIOBE : Coardele inimii mele sînt acordate într-o tonalitate contrară acordului lirei tale, iar discordanţa lor e tot atît de dulce ca şi armonia cîntecului tău..."

Se remarcă uşor trăsăturile generale şi caracteristice : numele personajelor, mitologizante, preţioase şi pretenţioase ; sentimentele obişnuite, exprimate prin formule complicate, în acelaşi stil : precizia şi vioiciunea replicii, reamintind — mai ales în fineţe şi nuanţe — pe aceea a replicii italiene, liber inventate, apoi consemnate din Commedia dell'Arte, îngreunată totuşi de acelaşi material convenţional ; şi, mai ales, alambicajul paralel al ultimelor două replici.

Aceasta ar fi drama humanistă, sau începuturile dramei engleze de castel. Pe ea avea să se altoiască, curînd, însă,

altceva, — şi acest altceva este adevăratul fundament al dramei engleze solide, care dă toată puterea teatrului elisabetan. Drama gotică, națională, care trebuia să vină, crește tocmai din deprinderea acelor moralităţi, din mistere şi dintr-un fel de mimi liber, dintr-o clovnerie totdeauna foarte mult apreciată de lumea engleză — un fel de a glumi şi a nota pe care îl reia în zilele noastre spiritualul irlandez Bernard Shaw. Această clovnerie era foarte brutală în timpul Elisabetei. Ea spunea lucrurile pe faţă, fără ca cineva să se [simtă jignit] *, pentru că lumea de atunci nu avea susceptibilitatea noastră. Însăşi Regina Fecioară iubea glasul şi spiritul clovnului său preferat.

Această clovnerie şi un mimus liber şi realist dă imbold şi putere viitoarei drame engleze, pe care, după Lyly o inaugurează Kyd şi Greene.

Greene (1558—1592) este, incontestabil, una din personalităţile reprezentative ale dramei elisabetane. El aduce o metodă nouă de lucru şi o formulă nouă de teatru.

Mai în vîrstă decît Shakespeare — care s-a născut la 1564, anul în care moare Michelangelo, an în jurul căruia începe o epocă picturală, de Baroc în cultura europeană — şi contemporan cu începuturile lui Shakespeare, Greene a dat în prima lui tinereţe o singură şi mare lucrare dramatică. Moartea lui timpurie a fost, poate, una din cele mai mari pierderi pentru literatura universală dramatică. Atît Marlowe cît şi Shakespeare însuşi, se resimt de influenţa sa. Greene, ca şi Marlowe, a fost o fire explozivă şi deşuchiată. De altminteri, întreagă această lume de scriitori trebuie închipuită, ca moravuri şi apucături, ca aceea descrisă de Shakespeare în lumea lui Falstaff din piesa *Henric [al] IV-lea*. (Peste tot unde apare Falstaff sînt — sau sînt sigur amintite, ca în *Femeile vesele de la Windsor* — aceleaşi scene de desfrîu, de băutură, lume de moravuri uşoare, îndoelnică, unde morala nu se simte la ea acasă, unde întîmplările, simţirile şi vorbele sînt murdare şi grosolane.) Toată lumea aceasta de scriitori englezi [de] pînă la 1600 s-a tîrît prin noroaiele digurilor şi porturilor londoneze, practicînd cele mai urîte apucături, în cadrul unei bucurii de libertate şi de viaţă slobod trăită pe care o aducea Renaşterea.

Şi pentru a întregi imagin[e]a acestei lumi — care ne duce cu descrierea ei chiar în centrul problemei pe care o urmă-

* În textul de bază : „să se poată jigni".

rim — n-ar fi de prisos o desfăşurare de privelişte a Londrei de la epoca dramei elisabetane. Vom folosi descrierea lui Max Wolff (M. Wolff, *Shakespeare*) atît de bogată în sugestii. „Londra epocii elisabetane era departe de a fi ceea ce este Londra de azi. Abia avea trei sute de mii de locuitori. Era încă un oraş, la periferiile lui, patriarhal, cu petece de păşuni şi încîntător prin valul de verdeaţă, grădini şi pometuri, în care era înecat. Tamisa era limpede şi plină de lebede albe, elegant plutitoare, care erau mîndria londonezilor. Malul drept, sudic, atît de important mai tîrziu prin aşezarea acolo a teatrului *Globe*, de care nu poate fi despărţită activitatea lui Shakespeare în reprezentarea marilor tragedii, era încă foarte puţin populat. În schimb pentru că pe acolo trecea traficul foarte intens de mărfuri şi călători, cu continentul, acest mal era presărat din belşug cu cîrciumi, hanuri şi negustorii pentru călători, ce se vor găsi mai ales răsfrînte în lumea shakespeariană. Dintre grădinile oraşului, grădina botanistului Gerard era cea mai admirată, acolo fiind cultivate şi încercate plantele noi aduse din toate părţile lumii. Acolo se mirau trecătorii de pătlăgelele roşii, de cartofi, de rodii şi mai ales de buruiana tutunului. În inima tîrgului casele nu erau aliniate şi nici n-aveau numere, ci firme, din diferite materiale, după toate fanteziile. Spînzurau la poarta caselor colorate felurit — şi mai ales în culori bătătoare la ochi — dragoni, lei, himere, vulturi, după placul fiecărui proprietar. Un singur pod lega cele două maluri ale Tamisei, în schimb se găseau zeci de luntri care să treacă pe londonezi de pe un mal pe cellalt. Căruţe circulau, numai cele aduse din Germania, mari, grele şi ferecate, duduind pe pietre şi fiind spaima negustorilor care expuneau în faţa dughenelor lucruri fragile. În general, toată lumea mergea călare. Şi pretutindeni se găseau locuri nimerite unde să se lase caii. Chiar de[spre] Shakespeare s-a spus că, în prima tinereţe, cînd a venit la Londra, ar fi făcut meseria aceasta de «ţine-cal», ceea ce este puţin probabil. Străinii erau foarte numeroşi : olandezi, spanioli, francezi, italieni, germani şi evrei, veniţi de pretutindeni, dar mai ales din Italia. Burghezia era înstărită, aprigă şi dîrză, urmărind în forme oneste şi solemne, [prin] căsătorii mai ales, apropierea de aristocraţie. Locul tuturor întîlnirilor era catedrala Sfîntului Paul, unde, pe pereţii bisericii, atîrnau afişe şi reclame. Aci veneau toţi aventurierii,

din toate părţile lumii, să povestească păţaniile lor ca marinari, ostaşi, coloni, împletite cu multe năzdrăvănii văzute şi nevăzute".

Ca şi în lumea marelui Imperiu Spaniol de la aceeaşi epocă, ca şi la Madrid, la Londra — deşi Anglia abia atunci îşi făcea drum înspre locul unei puteri de mărimea întîia — era o poartă de intrare pentru tot ceea ce Europa va primi material şi spiritual, din îndepărtate ţinuturi abia descoperite, [din] America mai ales. Sub influenţa acestor noutăţi, care schimbă viaţa de toate zilele şi mentalitatea europenilor, epoca dramei elisabetane se aşează în acea vreme a Barocului, mai ales astfel văzut de scriitorul spaniol Eugenio d'Ors, care crede în „o puternică doză de substanţă extraeuropeană, ce pătrunde deodată organismul moral al Europei", în alcătuirea acestei epoci.

Şi exotismul acesta, ce avea să dea culoarea sa unei lumi întregi, şi nu numai engleze, se asociază, aci, cu înclinarea deosebită înspre spectaculos a supuşilor reginei Elisabeta. Pe acelaşi mal sudic al Tamisei era aşezat vestitul bîlci de la Southwark. Într-acolo, în fiecare după amiază, trecea în bărci bunul popor londonez, ascultînd pe vîslaşi — foşti marinari — povestind de furtuni şi naufragii, pe mări îndepărtate şi ciudate. Acest bîlci şi pasiunea pentru spectacolul său a fost descris de un poet contemporan în felul următor :

„Să vadă paseri vii şi rare
Sau monştri, bufniţi, cimpanzei,
Sau urşi dansînd, giganţi, în fiare,
Pe indieni şi pe-ai lor zei,
Pe mauri — vreo păpuşărie —,
Pe Tom dansînd vreo boscărie,
Pe o femeie pe-o frînghie,
Sau lupta urşilor turbaţi,
Pe măscărici, pe acrobaţi,
Pe negri cum scot foc pe nări,
Şi pe actori urcînd pe scări,
Sărind pe scena lor bălţată,
Nu e de lipsă niciodată
Un ban, la orice londonez."

După cum se vede, în viermuiala aceasta de neamuri şi ciudăţenii, în întretăierea de zvonuri şi de poveşti, avea de unde să-şi strîngă modele şi Shakespeare pentru străinii lui

felurIți, pentru Shylok mai ales (ca și Marlowe pentru *Evreul din Malta*), pentru cadrul *Furtunii* și pentru Caliban. La epoca aceasta — atrasă neîncetat de curiozități — viața londonezilor se desfășoară mai mult pe străzi. Din Reformă și descătușarea individualismului și libertății, oamenii se amestecă între ei, fiecare circulă larg prin lumea celorlalți, și, împreună cu acest neam londonez, trăiesc la fel scriitorii elisabetani — poate cu o libertate mai mare dată de moravurile lumii lor de teatru și de temperamentele lor.

Greene, așadar, a fost și el un temperament exploziv și pasionat — deși a trecut, ca toți ceilalți, prin școala nouă de la Oxford. După cum am spus, moare încă tînăr; se zice dintr-o indigestie provocată de o scrumbie sărată și de prea multă băutură.

Din punctul de vedere al evoluției dramei engleze, el interesează fiind inventatorul celor două acțiuni împletite, spre deosebire de Lyly care scria în tehnica a două acțiuni paralele. Lucrul acesta este de seamă fiindcă prin el ne apropiem de acea „polimitie" din epoca elisabetană, împotriva căreia s-a ridicat Marlowe, pe care însă a practicat-o Shakespeare, pentru ca, mai tîrziu, să reia tehnica lui Marlowe, și să construiască personaje singure, unitare, pe planul primului interes în economia dramelor sale, păstrînd „polimitia" numai ca pe un element ajutător al tehnicii.

Continuatorul lui Greene, în construirea dramei gotice, după humanismul lui Lyly, este Kyd.

Thomas Kyd, născut la 1557, are o importanță deosebită pentru că a scris o lucrare care, deși s-a pierdut, e reamintită de creația shakespeariană. Kyd a scris un *Hamlet.* Este cel dintîi care a tratat acest subiect în literatura engleză. Această piesă a stat, cu siguranță, lui Shakespeare ca model. Și tot Kyd mai are o lucrare care a avut o influență directă asupra lui Shakespeare și anume acea faimoasă *Tragedie spaniolă,* piesă cu un succes imens la vremea ei.

Tragedia spaniolă [l]-a influențat sigur pe Shakespeare în *Hamlet* prin tema pe care o pune: răsbunarea; după cum [l]-a influențat tehnic și cu o anumită invenție: scena așa numitului „teatru în teatru".

Aceste repețiri de teme în opera diferiților autori elisabetani nu numai că era frecventă, dar intra cu totul în obișnuința

moravurilor teatrale şi în concurenţa dintre trupe. Dacă Marlowe, de pildă, dăduse trupei pentru care scria *Evreul din Malta*, al său, era ţinut şi Shakespeare, mai curînd sau mai tîrziu, să scrie un Shylok. *

La scriitorii elisabetani juca un rol mai puţin important — în crearea unei opere — inspiraţia personală, înclinarea subiectivă în a găsi sau născoci un subiect, cît supunerea faţă de un subiect ce se impunea din afară, din actualitatea lui, din voga pe care o avea şi gustul publicului. În felul acesta, o temă călătorea sub diferite mîini, întîmplîndu-se de multe ori ca numele scriitorilor să rămînă anonime, chiar pentru contemporani, faţă de interesul deosebit şi de prim plan pe care îl prezinta numai subiectul **.

Pentru problemele pe care le pune, vom întîrzia asupra piesei lui Kyd. Subiectul *Tragediei spaniole* este următorul. Regele Spaniei poartă război împotriva viceregelui Portugaliei. În luptă, don Andrea, un spaniol, a fost omorît de Baltazar, fiul viceregelui Portugaliei. Dar Baltazar este înfrînt, făcut prizonier şi adus în Spania, de Horatio, un prieten al lui don Andrea. Aci Baltazar se îndrăgosteşte de Belimperia, fiica ducelui de Castilia şi nepoata regelui Spaniei. Sentimentele lui Baltazar sînt încurajate de Lorenzo, un personaj lipsit de conştiinţă — fratele Belimperiei — care era îndrăgostită de don Andrea, victima lui Baltazar. Prin mituirea unui servitor al Belimperiei — un anume Pedringano — Baltazar şi Lorenzo află că Belimperia se simte chemată cu dragoste, înspre Horatio prietenul lui don Andrea. Cu ajutorul aceluiaşi don Pedringano cei doi tineri surprind noaptea, într-o grădină, o întîlnire dintre Belimperia şi Horatio. Baltazar îl omoară pe acesta din urmă, iar Lorenzo o răpeşte pe sora sa şi o închide într-un loc sigur. La zgomotul luptei aleargă mareşalul Hieronimo, tatăl lui Horatio. (Acest mareşal Hieronimo are uimitoare asemănări cu Polonius din *Hamlet* de Shakespeare.) Cînd soseşte el, nu mai află decît cadavrul fiului său legat de un trunchi de copac. Şi cu toate că Belimperia îi aruncă din închisoare, printre gratii, o scrisoare scrisă cu sîngele ei, mareşalul nu se

* Personajul principal al piesei *Neguţătorul din Veneţia (n.e.)*.
** Vezi: Levin L. Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare (n.a.)*.

poate lămuri cine a fost asasinul fiului său. O altă întîmplare trebuia să aducă această lămurire. Lorenzo vrea să scape de complicele său Pedringano. Îl pune să omoare pe un alt servitor-complice, Serberines, şi face să fie prins de o gardă asupra omorului. Apoi îl învaţă să nu trădeze, asigurîndu-l că în ultimul moment îl va scăpa. O scrisoare, pe care călăul o găseşte în momentul execuţiei asupra lui Pedringano, îi dă certitudinea mareşalului asupra omorîtorilor. Între timp, însă, regele Spaniei şi viceregele Portugaliei s-au împăcat şi au hotărît să căsătorească pe Baltazar cu Belimperia. La aflarea acestei veşti, mareşalul Hieronimo, în înţelegere cu Belimperia, pun la cale răzbunarea lor. Se hotărăsc să reprezinte, cu ocazia nunţii, o piesă de teatru cu următorul subiect : Sultanul Soliman, care a fost poftit la căsătoria cavalerului Erastus cu frumoasa Perseda, s-a îndrăgostit de mireasă. Şi pentru ca să-şi ajungă scopul, pune pe un paşă să-l omoare pe Erastus. Dar Perseda nu vrea să se dea Sultanului. De aceea ea îi înfige un pumnal în piept, apoi se sinucide. Piesa urma să fie jucată chiar de cei de la Curte. Astfel, Baltazar avea să joace rolul Sultanului, Mareşalul pe cel al Paşei, Lorenzo rolul lui Erastus, iar Belimperia pe al Persedei. Piesa se joacă şi omorurile *sînt reale*. Nu mai rămîne în viaţă decît Mareşalul care juca rolul Paşei, pentru a-i convinge că totul s-a petrecut cu adevărat, pe regi şi pe întreaga asistenţă, care tot mai vreau să creadă într-o ficţiune teatrală. Mareşalul porneşte acuzări împotriva părinţilor celor morţi. Şi cînd totul se schimbă în tragic, ca să nu mărturisească nimic, îşi muşcă limba. Pus să-şi scrie depoziţia, el cere un cuţit, să-şi ascută pana cu care va scrie şi cu acest cuţit îl omoară mai întîi pe ducele Castiliei, tatăl Belimperiei, apoi se sinucide. Cadavrele sînt ridicate în sunetele unui marş funebru, iar Zeul Răzbunării şi umbra lui don Andrea închid piesa, aşa cum au vestit-o în prolog.

Dăm mai jos scena teatrului din *Tragedia spaniolă*, pentru a o apropia de aceea a lui Shakespeare din *Hamlet*.

E de notat, însă, în această scenă, o idee curioasă a lui Kyd, care apare în epocile în care poezia dramatică nu-şi are încă fixată structura, iar arta actorului şi efectele ei precumpănesc. Astfel, în actul al IV-lea din *Tragedia spaniolă*, Mareşalul anunţă că rolul său (Paşa) va fi rostit în greceşte ; al

lui Baltazar (Sultanul) în latinește; al lui Lorenzo (Erastus) în italienește, iar al Belimperiei (Perseda) în franțuzește, ceea ce nu împiedică să fie toate scrise în englezește, conform unei notițe adăogite în urmă: *„for the easier understanding of the public reader"* *. Aceeași ispită de poliglotism dramatic este de semnalat și la un scriitor spaniol din veacul al XVI-lea, și anume la Torres Naharro. Și aci, ca și la Kyd, drama își încearcă încă drumul și tiparul și amîndouă piesele sînt scrise, probabil, sub grija efectelor scenice scoase din întrebuințarea mai multor limbi. Este un efect actoricesc obișnuit, cunoscut și în Commedia dell'Arte. Firește, despre plinul Baroc și diversitatea lui nu poate să fie încă vorba la Torres Naharro, cînd pune în a sa *Comedia Seraphina* pe un călugăr să bîiguiască într-o latinească stropșită: pe o curtezană să vorbească în dialectul din Valencia, iar pe rivala ei, în italienește. Totuși viața de aventură a lui Torres Naharro — de prizonierat în Africa, de zbucium, de călătorii pînă să-și găsească o așezare la Roma — îi va fi dat plenitudinea aceea de material, pe care lui Kyd i-l aducea bogăția începutului de Baroc și o obișnuință actoricească pentru ca și el să încerce într-o epocă de instabilitate a dramei formula poliglotismului dramatic.

Iată scena, mai sus anunțată din *Tragedia spaniolă*:

„(Intră Regele Spaniei, Viceregele Portugaliei, Ducele Castiliei și alaiurile)

REGELE: Iar acum, vom privi, Principe, tragedia lui Soliman Sultanul turcilor, ca pe o frumoasă petrecere, jucată de fiul vostru și de nepotul și nepoata mea.

VICEREGELE: Cum? Chiar de Belimperia?

REGELE: Desigur. Și de Hieronimo, mareșalul nostru, la a cărui rugăminte, cu toți, s-au învoit să joace. Astfel ne trecem timpul la Curtea Spaniolă. Iată, frate, îți dau și cartea. Acesta e textul pentru reprezentația pe care o vor da.

(Îi dă cartea. Intră Baltazar în rolul lui Soliman, Belimperia în acela al Persedei, Hieronimo în rolul Pașei)

---

* Creizenach, *Geschichte des neuren Dramas*, vol. IV. Și textul [ce urmează este reprodus tot din lucrarea citată] *(n.a.)*.

BALTAZAR (SOLIMAN) : Că Rodosul e al nostru, facă cerul și sfinții lui profeți, o pașă, să te îmbraci în slavă. Iar eu te-aș împodobi cu toată strălucirea pe care tu ți-o poți dori și care-mi stă în putere. Și totuși meritul de a fi cucerit Rodosul nu este atît de mare cît e acela de a păzi și a avea pe fermecătoarea nimfă a neamului creștinesc, pe Perseda, lumină de neînchipuită frumusețe, de a cărei privire ca de un magnet este atrasă inima de războinic a lui Soliman.

REGELE : Vedeți, alteță, acesta este Baltazar, fiul vostru care-l joacă pe sultanul Soliman ! Ce bine își arată patima...

VICEREGELE : Belimperia l-a învățat aceasta.

DUCELE CASTILIEI : Nu vede decît prin ochii ei, nu respiră decît pentru ea.

HIERONIMO (PAȘA) : Toate bucuriile pe care le dăruiește pămîntul, alteță, să le cunoști !

BALTAZAR (SOLIMAN) : Nici una nu va fi a mea, dacă n-am dragostea Persedei.

HIERONIMO (PAȘA) : Fă-o sclava ta, stăpîne !

BALTAZAR (SOLIMAN) : Ea să-mi fie sclavă ? Nu. Ci mai degrabă eu sclavul puterii ochilor săi ! Și-acum poftește pe scumpul meu prieten, pe Erastus, cavalerul din Rodos, la care țin mai mult decît la viața mea, s-o vadă pe Perseda, dragostea mea !

(Intră Lorenzo în rolul cavalerului Erastus)

REGELE : Frate, iată că intră Lorenzo. Aruncă-ți ochii numai pe text și spune-mi ce rol joacă ?

BELIMPERIA (PERSEDA) : Ah ! Erast al meu ! Fii binevenit în dragostea Persedei !

LORENZO (ERASTUS) : Oh ! De trei ori fericit sînt că trăiești ! Nimic nu însemnează căderea Rodosului pe lîngă bucuria că Perseda mea trăiește. Prin ea trăiesc și eu !

BALTAZAR (SOLIMAN) : O, pașă, privește numai ! Prietenul meu și stăpîna inimii mele legați sînt prin dragoste !

HIERONIMO (PAȘA) : Înlătură-l, puternice Soliman ! În felul acesta, iute o vei cîștiga pe Perseda.

BALTAZAR (SOLIMAN) : Erastus e prietenul meu ! Atît timp cît trăiește, Perseda nu va șovăi niciodată în dragostea ei.

HIERONIMO (PAŞA) : Să nu trăiască Erast spre durerea marelui Soliman !
BALTAZAR (SOLIMAN) : Erast e scump dragostei mele domneşti !
HIERONIMO (PAŞA) : Da, dar el îţi este şi rival ! Omoară-l !
BALTAZAR (SOLIMAN) : Să moară de-i aşa ! A mea va fi dragostea, dar îmi pare rău de el !
HIERONIMO (PAŞA) : Erast ! Soliman îţi trimite salutările sale şi prin mine află hotărîrea sa ! Şi hotărîrea lui e — să primeşti aceasta ! *(Îl înjunghie)*
BELIMPERIA (PERSEDA) : Vai mie, Erast ! Priveşte Soliman ! Erast a fost omorît !
BALTAZAR (SOLIMAN) : Totuşi pentru ca să fii mîngîiată, trăieşte Soliman ! O, regină a frumuseţii, nu-ţi întuneca bunăvoinţa ! Priveşte cu ochi îndurători suferinţele dragostei lui, care cresc la priveliştea frumuseţii Persedei, de nu vor fi potolite prin durerea Persedei.
BELIMPERIA (PERSEDA) : O, tirane, încetează cu zadarnicele tale tînguiri de dragoste ! Urechile mele sînt neîndurate pentru bocetele tale, tot atît cît de neîndurător a fost călăul mîrşav şi sălbatec ce l-a lovit, nevinovat, pe dragul meu Erast. Dar dacă înţelegi prin atotputernicia ta să stăpîneşti, Perseda va fi supusă atotputerniciei tale. Dar de-ar putea, o aflã, o, nevrednicule împărat, s-ar răzbuna de perfidia ta ! *(Îl înjunghie pe Soliman)* Apoi şi împotriva ei de-ndat' s-ar răzbuna ! *(Se înjunghie)*
REGELE : Frumos grăit-a, domnule Mareşal ! Bine a făcut !
HIERONIMO : Bine joacă Belimperia pe Perseda !
VICEREGELE : Socot că Belimperia n-a spus în serios şi cred că are gînduri mai bune cu fiul meu.
REGELE : Ei, şi acum, ce se mai întîmplă cu Hieronimo ?
HIERONIMO : Iată, stăpîne, ce se întîmplă cu Hieronimo : încetăm mai întîi de a mai vorbi în limbi străine * şi în limba noastră s-ajungem la încheiere, după cum urmează : v-aţi închipuit, poate — greşită închipuire — că asta e numai o piesă şi că, la fel ca-n basme, facem şi noi ceea ce fac toţi actorii. V-aţi închipuit că murim astăzi, după

* Aluzie la poliglotismul dramatic despre care am vorbit, care rămîne numai în intenţia lui Kyd, nu realizat ca la Torres Naharro. Concluzia pe care Kyd o anunţă în englezeşte, se îngrijeşte în mod deosebit de dublul său efect dramatic şi moral *(n.a.)*.

cum scrie la carte, ca un Ajax, sau ca cine știe ce erou roman și că apoi, într-o clipită înviem pentru ca mîine să culegem noi aplauze. Nu, regi ! Aflați că eu sînt Hieronimo, cel mai deznădăjduit părinte al celui mai nefericit fiu, un tată care acum își rostește ultimele lui cuvinte și nu pentru a cere iertare de greșalele piesei. Mă întrebați din ochi de rostul acestor cuvinte ? Ei bine, priviți cauza ce m-a mînat într-acolo *(Descoperă după o perdea cadavrul fiului său).*"

Și alături de această scenă din *Tragedia spaniolă* a lui Kyd, să așezăm clasica scenă a teatrului din *Hamlet* de Shakespeare (în traducerea d-lui Dragoș Protopopescu) * :

„Prologul

Pentru noi, și-o piesă tare
Implorîndu-vă-ndurare
Vă rugăm s-aveți răbdare *(iese)*
HAMLET : E un prolog sau o inscripție pe un inel ?
OFELIA : Cam scurt, altețe ?
HAMLET : Ca și dragostea de femeie.

(Se trage cortina scenei interioare. Intră doi actori : rege și regină)

ACTORUL REGE : Pentru-a treizecea oară, Apollo-a străbătut
A lui Neptun genune și globul cel de lut
Și tot atît de multe duzini de luni, cu rază
De împrumut, pămîntul în stare-a fost să vază,
De cînd Amorul, inima și Hymen, mîna, sfînt
Ni le-a legat cu cel mai puternic jurămînt !
ACTRIȚA REGINĂ : Pe ceruri încă treizeci de ani să-și poarte zborul
Pînă să spună lumea că ni s-a stins amorul !
Dar, vai, de la o vreme într-una ai zăcut !
Și-așa schimbat ești parcă, și-așa de abătut,
Că, zău, am grije ! Totuși, cît m-aș îngrijora,
Iubitul meu tovarăș, tu nu te întrista !
Iubirea și cu teama-n femeie merg un drum !
Și-s amîndouă culme, sau amîndouă : fum !

---

* Shakespeare, *Hamlet.* Dramă în 5 acte, traducere din limba engleză de Dragoș Protopopescu, colecția „Scriitori străini", Fundația pentru literatură și artă, București 1938, *(n.e.)*.

ACTORUL REGE : Aşa-i. Însă, iubito, simt c-am să mor curînd...
Mă părăsesc puterile, mă lasă rînd pe rînd...
Tu vei rămîne, însă, pe lume mai departe
În cinste şi-n iubire, şi poate-avînd chiar parte
De-un altul !
ACTRIŢA REGINĂ : Eu, un altul ? La naiba ! — O atare
Iubire pentru mine ar însemna trădare !
Să mă cunun cu altul ? Mai bine ţintirimul !
Să-şi ia alt soţ aceea ce şi-a ucis pe primul !
HAMLET : Migdale amare ! Migdale amare !
ACTRIŢA REGINĂ : Îndemnul care face noi bucurii să nască,
E dragostea lumească ? O, nu, cea sufletească !
ACTORUL REGE : Sînt sigur că în vorbă tu pui şi crezămînt !
Dar ce uşor se calcă oricare legămînt !
Îţi pui în gînd adesea ceva cu-nverşunare
Dar cu înverşunarea şi gîndul îţi dispare !
Văpăile mîniei şi bucuriilor
Îţi mistuie cu ele şi conţinutul lor !
Cînd toate trec, desigur, nu e ciudat de loc
Ca dragostea s-o pască acelaşi nenoroc.
În viaţă dai adesea de ceea ce te temi ;
O, nu-i sub oameni vremea, ci bietul om sub vremi !
Tu juri !... Dar dac-odată cu soţul răposat,
Se-ntîmplă că şi gîndul la el... ţi-ai îngropat ?
ACTRIŢA REGINĂ : Atunci să fiu lipsită de tot ce am mai sfînt !
Să nu mai am odihnă ori pace pe pămînt !
Nădejdea şi credinţa-mi prefacă-se-n cenuşe !
Iar viaţa-n schimnicie sfîrşească şi-n cătuşe !
Şi orişice aş cere cu ochi senini de rugă,
O piază rea să-i ardă şi ruga să-mi distrugă !
— Da, da, să-mi fie partea o trudă fără rost
De voi mai fi soţie, cînd văduvă am fost !...
HAMLET : Numai de nu şi-ar călca jurămîntul !
ACTORUL REGE : Că bine juri ! Mă lasă, acuma ! Simt un fel
De-ntunecime-n mine — parcă aş vrea să-nşel
Cu somnul ziua asta ursuză... *(Adoarme)*

ACTRIȚA REGINĂ : Somn ușor
Și între noi dispară necazuri, griji și dor... *(Iese)*

HAMLET : Cum vă place piesa, Doamnă ?

REGINA : Mă tem că femeia prea face declarații !

HAMLET : De ce nu, dacă și le ține ? !

REGELE : Cunoști subiectul ? Nu-i în el nimic jignitor ?

HAMLET : O, nu ; e-o glumă numai ! îl otrăvește, știi, în glumă !

REGELE : Cum se numește piesa ?

HAMLET : „Cursa de șoareci". De ce așa ? La naiba ! E o metaforă ! Piesa întruchipează un omor întîmplat la Viena. Gonzago îl chema pe rege. Pe soția lui Baptista. O să vedeți îndată. E o piesă cam afurisită ! Dar ce-are a face ? Măria-ta și noi n-avem nimic pe suflet ! Nu ne atinge. Apere-se calul de muscă ! Noi n-avem nici o muscă pe căciulă ! *(Intră Lucianus, îmbrăcat în negru, cu o sticluță în mînă.)* Ăsta-i unul Lucianus, nepotul Regelui ! Hai odată, ucigaș ! Lasă-ți la naiba strîmbăturile și începe ! Hai ! Corbul croncăne și țipă a răzbunare !

LUCIANUS : Gînd negru, mînă sigură, venin, timp potrivit !
Și nimenea de față — de parcă ne-am vorbit !
Amestec crunt, de ierburi, în miez de noapte-ales
Și cu blestemul triplu-al Hecatei ars și dres,
O, tu, cu vraja-ți vie și apriga ta fiere
În viață de om teafăr, așează iar tăcere !...

(Toarnă otrava în urechea celui ce doarme.)

HAMLET : Îl otrăvește-n grădină ca să-l moștenească ! Îl cheamă Gonzago ! Povestea există scrisă într-o italiană pe sprînceană ! Și veți vedea îndată cum ucigașul cîștigă inima soției lui Gonzago. *(Regele, foarte palid, se clatină pe picioare)*

OFELIA : Regele se ridică !

HAMLET : Cum ? Speriat de gloanțe oarbe ?

REGINA : Ce e, Maiestate ?

POLONIUS : Să înceteze jocul !

REGELE : Lumină ! Torțe ! Să plecăm ! *(Se repede din holl.)*

POLONIUS : Lumină, torțe, torțe !

(Ies toți afară de Hamlet și Horațio)

HAMLET : *Să geamă corbul de-i rănit,*
De nu, de drum să-şi vadă!
Dorm unii, alţii stau de pază
Aşa-i de cînd ne-am pomenit!
O, dragă Horaţio! Îmi pun capul acum pentru tot ce spune stafia. Ai băgat de seamă?"

Am apropiat cele două scene pentru a se vedea în procedee identice deosebirile fundamentale — întrucît priveşte înţelesul dramei şi tehnica ei — dintre Kyd şi Shakespeare. Există, evident, la amîndoi autorii, o trăsătură comună care leagă valoarea scenei respective — în economia piesei — cu înţelegerea publicului celui mare: comentariile de pe scenă ale publicului de actori. Dar şi aceste comentarii sînt deosebite.

Kyd merge pînă la cea mai elementară formulă amintind şi textul pe care Regele îl pune la îndemînă pentru ca Viceregele să poată urmări acţiunea. Teatrul şi obişnuinţa lui, la Kyd, sînt prezentate ca un cîştig de superioară cultură spaniolă, în care se lasă iniţiat un străin, un portughez: „astfel ne trecem timpul la curtea spaniolă". La Shakespeare, dimpotrivă, toţi spectatorii-actori sînt presupuşi iniţiaţi în obişnuinţa scenei. Toate comentariile — ale lui Hamlet, mai ales — sînt trecute de naivele şi insistentele prezentări ale spectacolului, care sînt considerate ca acceptate şi cunoscute, desfăşurîndu-se într-o cercetare de ordin psihologic, legîndu-se organic şi cu caracterul lui Hamlet, şi cu economia generală a tragediei. Scena de teatru la Shakespeare e o treaptă în devenirea acţiunii; la Kyd este o rezolvare pe fapte elementare, abia ajutată de sumare stări sufleteşti.

Între aceste două scene, stă marea deosebire între stîngăcia lui Kyd şi perfecţiunea tehnică a lui Shakespeare.

Shakespeare cunoaşte toate valorile tehnice ale materialului dramatic, în formele superioare de realizare, la care a ajuns în *Hamlet*.

Apoi, amintindu-ne, tot din *Hamlet*, scenele precedente dintre Prinţul Danemarcei şi actori, precum şi scenele de pregătirea unui spectacol, din *Visul unei nopţi de vară,* de către meseriaşii actori-amatori, putem schiţa o doctrină shakespeariană cu privire la arta actorului, a cărei analiză îşi găseşte locul aci.

Shakespeare consideră ca pe un lucru esenţial în arta actorului puterea acestuia de a crea iluzia, singura măsură a talentului său. Evident, această putere, în forme diferite, este legată de un proteism necesar — posibilitatea de a trece dintr-o personalitate în alta, o altă lege fundamentală a artei actoriceşti. Şi această putere creatoare de iluzie, Shakespeare o exemplifică şi o experimentează chiar asupra personajului principal, asupra lui Hamlet. Scena [a] doua, din actul II, rezumă în ea acest proces complicat. Hamlet ne este înfăţişat îmbrăţişînd şi cunoscînd întreaga îndeletnicire actoricească, de la meşteşugul şi apucăturile ei — pe care le ştie şi pe care le reproşează actorilor — pînă la schimbarea întregii lui fiinţe sub vraja artei. Astfel, după monologul actorului, Polonius subliniază acest lucru : „Uite, a-ngălbenit la faţă ! L-au podidit lacrimile ! Ajunge, rogu-te..."

Ni se înfăţişează, aşadar, treapta cea mai de sus a iluziei create, forma cea mai nobilă a artei actoriceşti. Dar după această stare — resimţită de Hamlet şi văzută de spectator — se adaugă analiza însăşi a scenei, în monologul ce urmează şi care are o funcţie deosebită în întreaga piesă. Hamlet analizează şi se analizează :

„Netrebnicul de mine ! Rob de rînd !...
Căci nu-i grozav ca un actor ca ăsta
Ce sufere de formă doar, cu gîndul,
Să-şi mişte totuşi sufletu-ntr-atîta,
Încît muncit cu gîndul să pălească,
Să izbucnească-n plîns şi aiurări,
Cu glasu-ntretăiat şi cu întreaga
Făptură răscolită, — în idee !
Şi asta pentru ce ? Pentru Hecuba !
Dar ce e el cu ea, ori ea cu el,
Ca să o plîngă-atîta ? Ce-ar mai plînge,
Atunci, dac-ar avea numai motivul
Şi replica mîhnirilor din mine !"

În întregime, monologul acesta, în împletirea lui, este una din cele mai complete formule din opera shakespeariană. El împrumută valori reciproce celor două teme ce se întîlnesc în el, punînd lumină în psihologia personajului central şi creînd o treaptă organică în mersul adînc al acţiunii. Aci, credinţa în

arta scenei și îndoiala prezentată ca o concepție de viață stau față în față. Confruntarea lor nu face decît să sape și mai mult pesimismul lui Hamlet despre el, deși îi folosește să verifice un fapt din afară de el — omorîrea tatălui său — ceea ce dă un bici faptelor și sporește acțiunea. Aci e miezul tragediei, cu răsunet în registrul stărilor sufletești ale lui Hamlet și în acela al întîmplărilor ce cresc, se ciocnesc și dau adevărata mișcare dramatică. Și pentru ca să realizeze această inimă a piesei, Shakespeare se folosește de arta actorului, de priveliștile și analizele ei, dovedind în acest fel ce mult prețuia deosebitul meșteșug al scenei și puterea lui.

Dar dacă Shakespeare afirmă latura majoră, creatoare de iluzie, mai tare decît viața, a artei actoricești, el nu uită nici infirmitatea acestei arte, care este diletantismul ei, surprins de autorul lui *Hamlet* într-o trăsătură a sa esențială, și anume în neputința de a se dezlipi de realism și de a urma traiectoria iluziei. Actorul adevărat, pornit să convingă pe un altul și să-l smulgă în lumea iluziei trebuie, mai întîi, să fie convins el însuși de arta sa. Trebuie să știe să desprindă dintr-o împrejurare sau dintr-un personaj planurile ascendente, care depășesc contururile realității și creează supraconstrucția artei actoricești : iluzia. Un text sub mîna lui, astfel se organizează în spectacol. Sub mîna unui diletant, însă, același text, lipsit de convingere și de nimbul creației, rămîne neexpresiv, diletantul neștiind să depășească limitele reale, care i se impun la tot pasul și îl leagă. Și această neputință a diletantismului, Shakespeare ne-a descris-o în *Visul unei nopți de vară. Arta actorului, în formele ei superioare, ca în „Hamlet", urmărită în mecanism și efect, se leagă cu tragedia. Arta actorului în negația și infirmitatea ei, urmărită în același fel, se leagă cu comedia și cu farsa.*

Pentru a confirma aceste lucruri este de ajuns a reaminti actul III din *Visul unei nopți de vară.* Meseriașii — pe o tradiție de spectacol din lumea engleză de care se folosește Shakespeare și care vine tocmai din lumea teatrului de amatori, din vremea medievală a ghildelor — se strîng într-o pădure pentru ca să repete comedia *Pyram și Thisbe.* Sînt acolo Quince, dulgherul ; Snug, tîmplarul ; Bottom, țesătorul ; Flute, cîrpaciul de foale ; Snout, căldărarul și Starveling, croitorul.

De la început încă lipsa de fantezie îi paralizează pe acești bieți actori-diletanți. Astfel :

„BOTTOM : Sînt lucruri în comedia asta a lui Pyram și Thisbe care nu merg. Mai întîi că Pyram trebuie să tragă sabia ca să se ucidă : păi asta e o treabă care n-o să le placă cucoanelor. Ia să văd ce ai să răspunzi tu la asta ! ?

SNOUT : O să le înghețe sîngele în vine, zău așa !

STARVELING : Eu zic să lăsăm tot măcelul ăla la urmă...

BOTTOM : Fugi d-acolo, ai înnebunit ? Am eu un tertip ca să iasă cît mai bine. Îi trîntim un prolog, care să spuie, adică-te, vezi dumneata, că Pyram doar nu se omoară adevărat ; și, ca să fie și mai sigur, să le spunem că Pyram nu-i, domnule, Pyram, ci Bottom în carne și oase ! Cu asta, gata, toată spaima le-a trecut.

QUINCE : Pasă-mi-te ! Să punem un prolog scris în stihuri de opt și șase picioare.

BOTTOM : Mai pune două de la tine să facem opt pe opt !

SNOUT : Dar oare cucoanele nu s-or speria de leu ?

STARVELING : Ba bine că nu, c-or fi proaste să nu se sperie !

BOTTOM : Meșteri dragi, trebuie să vă dați seama că a aduce, Doamne ferește, un leu printre sexul slab e ceva groaznic, groaznic. Nu-i fiară mai cumplită ca leul, credeți-mă pe mine, ca un leu viu, vreau să spun. Așa că trebuie să ne gîndim serios.

SNOUT : Am o idee ! Să-i mai trîntim un prolog, care să asigure sexul slab că nu e leu, domnule, ci un tîmplar în carne și oase.

BOTTOM : Asta-i ! — Și ca să fie mai sigure, să spuie, domnule, leului pe nume (că-i cutare sau cutare) ! Iar jumătate din fața lui să se vadă prin coama leului, și, mă rog, să vorbească singur prin coama leului, să spuie — ce mai calea-valea — doamnelor și domnilor, sau cuconițelor, sau cum dracu le-o spune, «tare aș dori», sau «v-aș ruga», sau «am onoarea a vă ruga» etc., etc., «să nu vă fie frică, să nu dîrdîiți, vai de mine, se poate ? M-ar durea în inimă să credeți că sînt leu adevărat și-ar fi păcat de Dumnezeu. Nici vorbă de așa ceva ; sînt și eu om ca toți

oameni !» Şi să le spuie, domnule, pe faţă : «Sînt Snug tîmplarul, ce mai calea-valea !»" (traducere [de] Dragoş Protopopescu)

Evident că pentru ca să obţină un efect de stîngăcie şi neajutorare, Shakespeare adaugă în preocupările şi descrierea actorilor-amatori, pe care ni-i prezintă, cu o deosebită subtilitate, şi o grijă a graţiei, delicateţei şi curteniei, faţă de femei. mai ales. E o povară în plus pentru biata lor umanitate ; o povară care sporeşte efectul comic, dînd un relief şi mai puternic infirmităţii lor în materie de artă : realismul stins, din care, în nici un fel, nu se poate crea iluzia. Frica lor de leu şi grija lor de a nu crea frica de leu la cucoane, ei vor s-o spulbere cu o explicare, cu o asigurare, cu un prolog. Este aci precizată de Shakespeare, tragedia tuturor neartiştilor din toate artele şi de totdeauna. Şi efectul este cu atît mai puternic cu cît el rezultă din intenţiile lor de artă în contrast cu onestitatea lor nedăruită în nici un fel. Ei intuiesc puterea iluziei, care duce în ea propria ei legitimare şi nu are nevoie de nici o scuză şi de nici o explicaţie, dar — nu pot ajunge pînă la ea. Şi atunci, lipiţi de realism, ei se înspăimîntă de proporţiile materialului pe care îl vor întrebuinţa, încercînd să-i emendeze efectele prin naive explicaţii.

Din analiza subtilă a acestui amatorism, a acestei infirmităţi a neartiştilor. Shakespeare a înţeles că nu se pot scoate decît efecte comice şi a întrebuinţat-o ca atare, mergînd pînă la farsă. Kyd n-a putut prinde această idee şi în *Tragedia spaniolă*, organizîndu-şi pe actorii săi amatori — întocmai ca Shakespeare pe meseriaşii săi din *Visul unei nopţi de vară* — a încercat să dea prin ei rezolvarea unei probleme tragice.

Aceeaşi explicaţie a întîmplărilor *reale,* petrecute pe scenă, o dă şi mareşalul Hieronimo în *Tragedia spaniolă* a lui Kyd, dar nu din delicateţe şi groază de material, ca meseriaşii lui Shakespeare, ci dimpotrivă, pentru ca să confirme faptele. Deşi din punct de vedere al valorilor aceste explicaţii au caractere deosebite, din punct de vedere a funcţiei lor estetice — imposibilitatea sau lipsa de dorinţă de a crea iluzia — ele sînt identice.

„HIERONIMO : ...v-ați închipuit, poate — greșită închipuire — că asta e numai o piesă și că la fel ca-n basme facem și noi ceea ce fac toți actorii... Nu, regi ! Aflați că eu sînt Hieronimo, cel mai deznădăjduit părinte al celui mai nefericit fiu, un tată care acum își rostește ultimele lui cuvinte, și nu pentru a cere iertare de greșalele piesei..."

Actorii-amatori (meseriașii la Shakespeare, Hieronimo la Kyd) au în primul rînd un scop material pe care îl urmăresc și îl substituiesc iluziei care rămîne în afară de ei. În *Hamlet*, scopul material — verificarea adevărului despre omorîrea tatălui său, urmărită de Hamlet — *stă în afară de actorii profesioniști care vor crea adevărata iluzie. Aci scopul urmărit stă în Hamlet, și actorii adevărați nici nu-l cunosc :*

„HAMLET *(oprește pe întîiul actor)* : Ascultă, prieten vechi. Poți juca *Omorul lui Gonzago* ?
ACTOR I : Da, alteță !
HAMLET : Să-l vedem mîine seară ! Ai putea, la nevoie, învăța o tiradă de vreo șaisprezece versuri ? *Le-aș ticlui eu și le-am introduce-n text...* ce zici ?
ACTOR I : Cum nu, alteță !"

Deci Hamlet, iar nu actorul, urmărește un fapt real. Actorul va împleti numai intenția din afară — *ignorată în el* — în miracolul iluziei pe care o creează.

În această formulă a iluziei create sau tăgăduirea iluziei, a finalității sau a lipsei de finalitate, a superioarei arte actoricești sau numai a sarbădului amatorism și a transpunerii lui dintr-un registru comic în unul tragic, stă deosebirea fundamentală între Shakespeare și Kyd, cu privire la scena „teatrului în teatru".

Totuși influența lui Kyd asupra lui Shakespeare se poate urmări și în alte opere ale celui din urmă. Astfel, într-o epocă mai timpurie decît a lui *Hamlet*, în *Richard al III-lea*, tînguirile femeilor — și ca ton și ca simetrie interioară — reamintesc pe ale lui Hieronimo, din aceeași *Tragedie spaniolă* :

La Kyd :
„HIERONIMO : Priviți pe scenă și ascultați tragedia :
Colea era nădejdea mea — și nădejdea s-a dus ;
Colea era inima mea — și inima mi-a fost omorîtă !
Colea era comoara mea — și comoara azi mi-e pierdută.
Colea era norocul meu — și norocul azi mi-a fost răpit."

Iar la Shakespeare, în *Richard III* :

„MARGARETA : Numărați-vă durerile voastre privind la ale mele. Al meu a fost un Eduard și un Richard mi l-a omorît. Al meu a fost un Henrik și un Richard mi l-a omorît. Al tău a fost un Richard și un Richard ți l-a omorît.

DUCESA : Al meu a fost și un Richard și tu mi l-ai omorît ! Al meu a fost și un Rutland și tu ai ajutat să fie omorît !

MARGARETA : Al tău a fost și un Clarence și Richard ți l-a omorît..."

Tonul psalmodic al acestui lirism dramatic și formulele sînt aproape identice !

Dintre scriitorii elisabetani care au premers marea epocă de creație shakespeariană, cel mai important a fost însă *Cristopher Marlowe* (1564—1593).

Scurta lui viață cuprinde, în forme excesive, zbuciumul, bucuria libertății și pitorescul existenței scriitorilor elisabetani. De proveniență modestă, fiu al unui cizmar din Canterbury, Marlowe e ținut din milostenie prin școli — la *„King's School"* și, mai tîrziu, la Universitatea din Cambridge, de unde, la 1587 își ia titlul de maestru al artelor. De cum părăsește universitatea, el se închină teatrului. Cu temperamentul său înflăcărat și anarhic, el intră în învălmășagul lumii acesteia luptătoare, realiste și atee, îmbrățișînd larg toate plăcerile vieții. A fost la început și actor și scriitor. A trebuit însă să renunțe mai tîrziu să apară pe scenă, în urma unui accident la picior, care îl lasă infirm. A murit în timpul unei încăierări de cîrciumă, bătîndu-se cu un oarecare Francis Archer, pentru o zdreanță de femeie cu care trăia. Marlowe, în încăierare, a căzut cu un ochi în propriul său pumnal, care i-a pătruns în creier.

Atît prin temperament, cît și prin operă, Marlowe dă un relief special elementelor coexistente pe încheieturile de epocă, ducînd în el trăsături ce creșteau din Renaștere și aveau să se desăvîrșească în Baroc. În primul rînd el ne apare ca o personalitate cuprinsă și îmbătată de acel *titanism,* al cărui tipar — fără aceleași consecințe — reapare mai tîrziu, în pragul clasicismului european, în tinerețea de romantism descătușat, de *„Sturm und Drang"* (deci tot într-o variantă de Baroc) a lui Goethe. Titanismul acesta de începuturi goetheene — transformat, în urmă, domolit, clasicizat de viața și opera înțeleptu-

lui de la Weimar — are o deosebită asemănare cu acela al lui Marlowe, care se lasă însă cuprins şi consumat complet de el, în scurta sa existenţă. În primul rînd e [în] acest titanism — un sentiment de libertate absolută, la scară universală, un sentiment anarhic, lipsit de smerenie şi pietate, aşezîndu-se pe planul dumnezeiesc al Creaţiunii, negînd însă pe Dumnezeu şi înlocuindu-l cu încrederea şi conştiinţa de sine a unei personalităţi care izbucneşte. [...]

Gigantismul acesta, atît de caracteristic teatrului lui Marlowe, se regăseşte fie în tragedia franceză — în special la Corneille — fie în tragedia sileziană. Gigantismul acolo era însă creat dintr-o atitudine şi un sentiment de Baroc şi era cu totul altceva decît cel creat de Renaştere. Aci imboldul intim al creaţiei şi dimensiunile sînt date de acea stare de conştiinţă titanică a autorului ca şi la Goethe în *„Sturm und Drang"*. Ele privesc mai degrabă încadrarea materialului decît obiectul în sine şi personajele. Lor li se impun dimensiunile exterioare. Ele nu duc, ca în Baroc, gigantismul monstruos al deformaţiei lor interioare.

Marlowe, ca şi Shakespeare, n-a avut nici o tendinţă de lucru nou, nici un fel de idee în prefacere, nici un fel de cauză de apărat, cum ar fi fost, spre exemplu, Corneille, în Franţa, sau Calderón de la Barca, în Spania. Marlowe scrie pur şi simplu pentru plăcerea de a scrie şi de a construi personajele sale, oricum s-ar fi chemat ele : Dr. Faustus, Tamerlan sau în alt fel. Acest supraom dorit, voit, construit la aceste dimensiuni de Marlowe, trăieşte în tot teatrul său. Iar Shakespeare — care se pierdea încă într-un fel de revărsare de material la epoca aceasta de început, Shakespeare care nu reuşea să se concentreze în tăietura dramatică şi nici într-o construcţie plină şi sigură de personaje centrale, Shakespeare care mai suferă de acel „eufuism" al lui Lyly — a trebuit, tot timpul cît a trăit Marlowe, să stea aproape în penumbra lui şi să supravegheze creaţia genială a contemporanului său, de la care a luat multe modele. A trebuit să scrie, mai întîi, Marlowe, pe *Eduard II*, pentru ca Shakespeare să scrie, mai tîrziu, pe *Richard II* ; a trebuit să scrie Marlowe, mai întîi, pe *Faustus*, pentru ca Shakespeare să scrie, tîrziu de tot, *Furtuna ;* a trebuit ca Marlowe să scrie pe *Tamerlan*, pentru ca Shakespeare să scrie, mai tîrziu, pe *Richard III*. În acest sens trebuie considerat

Marlowe ca un înaintemergător al lui Shakespeare, iar nu cronologic, ceea ce le dă contemporaneitatea.

Cu siguranţă că dacă Marlowe nu ar fi murit tînăr, ar fi dat lucruri monumentale şi hotărîtoare pentru întreaga literatură elisabetană.

Vom insista puţin asupra lui *Faustus* de Marlowe. Fireşte că izvorul care l-a influenţat direct pe Marlowe este cartea apărută în Germania, în veacul XV — carte foarte populară de altminteri — despre *Deprinderile vrăjitoreşti ale doctorului Faust*. Ea fusese de curînd tradusă şi în englezeşte. Este o mare deosebire însă între *Faust*-ul lui Goethe şi *Faust*-ul lui Marlowe.

Am vorbit de multe ori despre *Faust*-ul lui Goethe. Ştiţi ce s-a turnat în acest *Faust* : este toată concepţia de viaţă a lui Goethe [...] în orice caz toată atmosfera de mediu german creată numai prin sugestie, prin puterea poeziei şi a închipuirii.

Ei bine, brutalul Marlowe, încîntat în titanismul lui de acest nou mister care era *Faust*-ul german, nu s-a mulţumit numai cu sugestia [cărţii] ci a intrat în tot materialul acesta. Şi atunci, tot ceea ce o „moralitate" engleză, care bătea pe timpul lui Marlowe, putea să aducă ca deprindere pe scenă — toate acele viţiuri abstracte : Bunătatea, Răutatea etc. —, tot ceea ce venea de la un teatru medieval englez, de care am vorbit, vine să se amestece sub mîna aceasta puternică, ca să ne dea un *Faust* de Renaştere, un *Faust* titanic şi gigantic, care nu vrea altceva decît să cunoască, care calcă în picioare orice pentru a cunoaşte şi care reprezintă, poate, cel mai tipic dintre toate personajele lui Marlowe, întrucît el ne arată două lucruri : atitudinea lui de om de Renaştere, [pe] de o parte, şi, mai cu seamă, ateismul lui păgîn, [pe de alta], pentru care, cu siguranţă că i s-ar fi tăiat capul, dacă n-ar fi murit în încăierarea de care am vorbit.

Faust-ul lui Marlowe, în afară de credinţa în vrăjitorie, este încărcat de probleme teologice, de o teologie pe care Goethe nu a cunoscut-o şi, desigur, că nici n-a vrut să o cunoască. [...]

Şi pentru că am ajuns la un punct cronologic în care s-a plasat Shakespeare — de care însă nu vreau să vorbesc, pentru că am vorbit de atîtea ori, atît despre el cît şi despre întreaga lui operă —, îngăduiţi-mi ca, în locul acesta unde ar fi trebuit să vorbesc despre Shakespeare, să vă fac un fel de dare de seamă generală asupra întregului teatru elisabetan, în ce pri-

vește credințele, materialul tehnic, procedeurile teatrale, în care firește că intră și Shakespeare.

Dacă am analiza opera scriitorilor elisabetani din punctul de vedere al diferitelor probleme pe care și le pun [ar trebui să] * ne întrebăm în primul rînd, care [este] ** atitudinea acestor scriitori față de religie. Răspunsul este simplu : scriitorii elisabetani, oameni de Renaștere și de Reformă, nu găsesc nimic pitoresc și atrăgător pentru meseria lor în această religie de curînd trecută în Anglia de către Henric VIII, predecesorul Elisabetei. Este o religie uscată, individuală, care descătușează pe individ de colectivitate, lăsîndu-l singur în fața lui Dumnezeu.

Și atunci care este atitudinea scriitorilor elisabetani față de această religie ? Este o atitudine de apărare, iar nu de luptă, în dreapta cu catolicismul și în stînga cu un fel de emanație socialo-religioso-morală, care este caracteristică societății engleze din totdeauna și pînă astăzi, cu puritanismul. Acest puritanism a făcut foarte mult rău teatrului englez, în special [teatrului] epocii elisabetane ; la 1642 [el] izbutește să închidă teatrele și să se răzbune pe toți actorii și scriitorii de teatru. Totuși timp de o sută de ani această literatură teatrală a putut să se dezvolte în deplinătatea ei.

Regina Elisabeta iubea pe actori — dovadă că a dat drumul la o mulțime de teatre și ea însăși a acceptat să fie patroana unei serii întregi de trupe — însă îi iubea cu măsură, pentru că nu se putea pune rău din punctul de vedere politic, cu puritanii care-i cereau închiderea teatrelor și în orice caz, gîtuirea acestei arte, care a fost totdeauna considerată [deci] mai mult sau mai puțin dăunătoare din punctul de vedere moral și politic.

Acela care dă drumul jocului actoricesc și-l ocrotește este primul din familia Tudorilor, Iacob I, regele Scoției. Iacob I, nu numai că iubea pe actori, dar el nu avea de ce să se teamă de puritani, întrucît tot era pus rău cu ei din pricina luptelor religioase dintre reformanți și catolici. Așa că, de îndată ce se urcă pe tronul Angliei, o nouă epocă de reîmprospătare vine pentru lumea actoricească și pentru scriitorii de teatru.

Aceasta este situația scriitorilor față de religia lor — o atitudine indiferentă, apărînd[u-și] însă această [atitudine] *** cu

* În textul de bază : „și".
** În textul de bază : „ar fi".
*** În textul de bază : „religie".

aceeaşi violenţă şi împotriva catolicismului, [pe] de o parte, şi împotriva puritanismului, [pe] de altă parte.

Dar este interesant să vedem care este concepţia despre lume a acestor scriitori. Şi cînd zic „concepţia despre lume", mă gîndesc la concepţia [asupra] structurii universului. Ei bine, nici unul din ei nu a ieşit încă din concepţia medievală, moştenită de la antichitatea alexandrină. Toţi îşi închipuiau, spre exemplu, că pămîntul este centrul lumii, că de jur împrejurul pămîntului este o cupolă de stele şi că tot sistemul solar se învîrteşte în jurul acestui pămînt. Această concepţie medievală o găsim şi [în] * *Faust*-ul lui Marlowe şi o găsim ori de cîte ori ne putem întîlni cu asemenea probleme, şi în Shakespeare. Deşi Copernic arătase cu 50 de ani în urmă teoria contrară, deşi un învăţat italian, Giordano Bruno, venise de curînd în Anglia să aducă învăţătura lui Copernic, nimic nu prinsese din toate acestea, astfel că concepţia lumii la aceşti scriitori elisabetani rămîne permanent o concepţie medievală.

S-a vorbit, însă, de foarte multe ori de influenţa pe care a avut-o, asupra teatrului elisabetan, un scriitor francez, şi anume Montaigne. Eu cred, însă, că această influenţă se reduce la foarte puţin. Astfel, s-a spus — şi unul din argumentele hotărîtoare ale existenţei lui Shakespeare, ştiţi că este aflarea la Londra a unui exemplar din *Essais*-urile lui Montaigne, semnat de însăşi mîna lui Shakespeare — s-a spus că Montaigne era foarte citit de către Shakespeare şi chiar de către Marlowe, Greene şi Kyd. Totuşi nimic din scepticismul şi senzorismul scriitorului francez nu s-a prins de opera scriitorilor englezi. Şi dacă este să urmăreşti această operă elisabetană, ca să vezi influenţa lui Montaigne, desigur că nu o poţi găsi decît într-un singur loc, şi anume în piesa de sfîrşit de viaţă a lui Shakespeare, în *Furtuna*. Încolo cred că Montaigne era pentru scriitorii elisabetani un tezaur mai mult sau mai puţin pitoresc din care ei culegeau mici anecdote, mici caricaturi, pe care le întrebuinţau ici, colo, în teatrul lor.

După ce am făcut aceste cîteva examinări în treacăt, să ne apropiem de marile probleme, pe care le pune teatrul elisabetan, şi în special teatrul lui Shakespeare şi să vedem care este *valoarea şi rostul supranaturalului* în acest teatru, precum şi care este *valoarea şi importanţa vrăjitoriei.*

---

* În textul de bază : „la".

Supranaturalului i se datoresc scenele cele mai frumoase şi cele mai puternice din teatrul lui Shakespeare, cum este umbra tatălui lui Hamlet, cum sînt umbrele din cortul lui Richard III, care vin să-i ceară socoteală că au fost asasinaţi, cum sînt toate acele deprinderi de reveniri, de stafii, de credinţă în demonii pămîntului şi ai planetelor din toată literatura elisabetană. Cred că aici se pune grava problemă, în ce priveşte structura celui mai mare teatru european, şi anume întrebuinţarea permanentă a acelei vechi drame magice care a făcut substratul inepuizabil de inspiraţie al teatrului de totdeauna. Gîndiţi-vă la *Visul unei nopţi de vară* a lui Shakespeare. Nu este altceva decît o prelucrare shakespeariană a acelei nopţi a lui Sft. Ion de Vară, occidental, în care, o foarte veche credinţă spune că tot creierul se cloceşte de o vrăjitorie care pluteşte în aer, că toate duhurile pămîntului se descătuşează din tecile lor de trunchi de arbori sau de coroane de flori şi o nebunie generală începe să clocotească pe pămînt. În această nebunie şi-a plasat Shakespeare, ca un omagiu şi o hotărîtă legătură cu drama magică, *Visul unei nopţi de vară.*

Va să zică, vedeţi că în special scriitorii elisabetani sprijiniţi, în această privinţă, de puritanismul englez, dau drumul unei drame magice, care serveşte ca substrat literaturii elisabetane, cum a fost să-i dea drumul mai tîrziu Strindberg şi o întreagă serie de scriitori mai apropiaţi de noi.

După această problemă a supranaturalului, ne apropiem de o altă problemă tot atît de importantă, de problema vrăjitoriei, a acelei vrăjitorii *(witchcraft)* care apare la fiecare piesă a lui Marlowe şi a lui Shakespeare.

Pentru ce vrăjitoria era în aşa de mare favoare ? Foarte simplu : pentru că la început, înainte de Iacob I, credinţele populare erau foarte puternice, şi un vrăjitor care făcea să danseze o găleată cu apă sau care, la un ospăţ, făcea să zboare puii fripţi, era întotdeauna o lovitură de teatru care, niciodată, nu dădea greş la un public ca al lui Shakespeare. Deci, din punctul de vedere al efectului asupra publicului, nici unul din aceşti scriitori nu avea să părăsească materialul acesta atît de fecund.

Dar mai era ceva : odată cu venirea pe tron a lui Iacob I — rege umanist, care credea însă în vrăjitorie, care s-a fălit întotdeauna de a fi scris un tratat de demonologie şi care credea că la întoarcerea sa dintr-o călătorie de nuntă din Danemarca

înspre Scoţia, cu noua lui soţie, corabia lui fiind surprinsă de un uragan, a potolit valurile mării cu o formulă magică —, ei bine, sub acest rege iubitor de vrăjitorii, se înţelege foarte uşor că tot teatrul englezesc elisabetan întrebuinţează, nu numai ca însemnătate tehnică, dar ca un material de predilecţie regală, această vrăjitorie. Urma acestei închinări [faţă] de predilecţi[a] regală (a materialului iubit la curte) o avem în una din piesele cele mai frumoase ale lui Shakespeare, în *Macbeth*. Scena II din actul I nu este decît un omagiu vrăjitoresc şi în cuprinsul vrăjitoriei, pe care Shakespeare îl aduce noului rege al Angliei, Iacob I.

După ce am vorbit despre supranatural şi vrăjitorie, trebuie să vă reamintesc — ca să fiu într-o bună predare de material — că ceea ce este important la epoca aceasta este *transformarea limbii engleze*. Limba engleză sub presiunea acestor personalităţi puternice, care se cheamă „scriitori[i] elisabetani", sporeşte, se îmbogăţeşte, capătă o serie întreagă de neologisme, de italienisme, de franţuzisme, de noţiuni noi, care cer cuvinte noi, în aşa fel, încît vechea limbă engleză se preface complet sub mîna acestor scriitori. Astfel — ca să vă dau o cifră statistică — Shakespeare este scriitorul care întrebuinţează 18.000 cuvinte în opera lui, cînd, obişnuit orice alt scriitor de altă limbă întrebuinţează cca. 4.000—5.000 cuvinte. Unul dintre marii scriitori de limbă modernă, d'Annunzio, care este unul din[tre] cei mai bogaţi mînuitori de limbă italiană, nu întrebuinţează mai mult de 8.000 cuvinte. Vedeţi ce umflătură lingvistică au creat toţi aceşti scriitori şi în special Shakespeare ! De altminteri, traducătorii lui Shakespeare întîmpină mari greutăţi, pentru că nu numai că sînt cuvinte care au dispărut cu totul din limba engleză, dar au dispărut şi noţiunile care erau reprezentate prin acele cuvinte. În special în epoca elisabetană toate mările erau deschise şi fel de fel de descoperiri se făceau în toate sensurile, iar Barocul, care avea să vie, era să fie împănat şi dus pînă la demenţă tocmai de noutăţile băuturilor, care curgeau spre Europa, şi, în special, înspre această metropolă internaţională de totdeauna care este şi a fost Londra. Toate aceste lucruri noi căutau cuvinte de exprimare. Astfel se spune că la această epocă se cunoşteau la Londra o serie întreagă de mîncă[ru]ri şi băuturi, care s-au pierdut odată cu numele lor, care nu au mai rămas însă decît la scriitorii elisabetani şi în special la Shakespeare.

După ce am schițat și această problemă de limbă, trebuie să ne apropiem de două personaje tipic shakespeariane și în general caracteristice [...] teatrului elisabetan, și anume de *Clovn* și de *Nebun*. Sînt două personaje cu totul deosebite : Clovnul are o ascendență istorico-literară, Nebunul are o ascendență istorico-socială. Clovnul nu este altceva decît răzbaterea în epoca elisabetană a unui personaj din moralitățile engleze medievale. Acolo el se numea „*Vice*" (viciu) și a fost la început un drac nătîng. Mai tîrziu el a devenit un drac luat în bătaie de joc și caraghios și care, mai tîrziu, se amestecă cu mimul popular și dă pe Clovn care, pe scena teatrului elisabetan, [are] * trăsăturile unui om nepriceput în rosturile tîrgovețești. El înfățișează pe țăran, străin și stîngaci în lumea tîrgului.

Alături de el avem pe Nebun care este cu totul altceva. Nebunul este mult întrebuințat de Shakespeare. Cu ajutorul Nebunului, el a transcris, de multe ori, valori grave. Nebunul are o ascendență istorico-socială. După războiul „Celor două roze", cînd Anglia se preface, cînd aristocrația cade și cînd rosturile unei democrații burgheze ies la suprafață, atunci apare și acest personaj într-o serie întreagă de valori sociale. Firește că în vechea feudalitate engleză se cunoștea un măscărici care să-l facă pe senior să rîdă la ospețe și atunci acest personaj era *the castle fool* (nebunul de castel). Democrația, imitînd pe nobili, după ce ajunge și ea la o înstărire oarecare, își are nebunul ei, și atunci, apare *the domestic-fool* (nebunul domestic, casnic). Ceva mai mult, procesul social urmîndu-se, municipalitatea — cetatea constituindu-se ** în formă municipală —, ne dă pe *city-fool,* după cum acele ghilde sau bresle — de care am vorbit și care erau una din cele mai puternice armături sociale ale societății engleze — vroiau să-și aibă și ele nebunul lor și atunci apare *the corporation fool.* În sfîrșit, mai tîrziu, avem pe *the tavern fool,* sau nebunul cîrciumelor și al hanurilor.

După cum se vede, acest nebun trece în societatea elisabetană printr-o serie întreagă de valori sociale. De aici îl iau Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson și încearcă să-i dea o valoare specială în economia dramei elisabetane, căutînd să înlocuiască prin el corul antic. El este comentatorul întregului material, ajungînd, chiar, odată, să stea în centrul unei piese, și anume

---

* În textul de bază : „stă cu".
** În textul de bază : „construindu-se".

în *Regele Lear,* cînd Nebunul întovărăşind[u-l] pe Regele Lear (cînd acesta începe să decadă) se plasează el însuşi în centrul piesei. Merg împreună aceste două personaje, pe bandă [?], iar cînd, la un moment dat, Lear înnebuneşte şi se prăbuşeşte, nebunul stăruieşte în centrul piesei [...] — în acest centru al piesei [în care] Shakespeare, pentru prima oară, avea să fie ceea ce va deveni mai tîrziu în tehnica sa teatrală : un scriitor de Baroc, adică un scriitor în diagonală, nu pe axa principală orizontală şi perpendiculară.

Şi acum, după ce am făcut turul de orizont al problemelor pe care le pune acest teatru elisabetan, din punctul de vedere al materialului, îngăduiţi-mi să vorbesc puţin şi de tehnica acestui teatru.

Fireşte că scriitorii elisabetani îşi luau izvoarele de inspiraţie din cronici, din istorie, izvoare revărsate în majoritatea cazurilor. Cu timpul însă, din cauza lungimii spectacolului, au fost constrînşi să condenseze acest material, pentru ca un spectacol elisabetan să înceapă la ora 3 şi să se termine la ora 7. Această constrîngere i-a silit la o oarecare cristalizare a scrierii filozofice de la început. Se spune chiar, de către unul din scriitorii elisabetani, că, pentru ca să faci o piesă de teatru, trebuie să procedezi puţin cam ca un bucătar. După cum acesta ia întîi găina, îi smulge penele, o pune la cuptor, apoi îi prepară sosul pe care îl pune deasupra, cînd mîncarea este gata, tot aşa şi scriitorul trebuie să ia întîi fragmentul de istorie, să-i smulgă penele — care sînt lucruri fără aderenţă cu episodul principal — după aceea să-i facă un sos de comentariu filozofic sau liric şi să ofere, astfel, [spectatorului] piesa în întregimea ei. [...]

A doua problemă în această tehnică teatrală, este tocmai acea „polimitie“, de care am vorbit, şi [în legătură cu] * care spuneam că Greene trece drept inventator. Este o tehnică pe care el a afecţionat-o întotdeauna, anume aceea de a lua două lumi separate, de a da în primul tablou o lume, în al doilea tablou [o] altă lume — care nu are nimic de a face cu cea dintîi — pentru ca în al treilea tablou să împletească aceste două lumi într-o anumită economie, ca să meargă mai departe într-o acţiune hrănită din aceste două acţiuni contrarii. Tipul acestui procedeu, de care s-a făcut abuz în epoca elisabetană,

* În textul de bază : „de“.

este iarăşi *Regele Lear*. Mai tîrziu Shakespeare părăseşte acest procedeu.

După Shakespeare urmează o altă figură cu totul ciudată şi cu totul separată temperamental şi de Greene şi de Marlowe şi chiar de Shakespeare. Acestor personalităţi irumptive, titanice, dezorganizate şi dezordonate le urmează Ben Jonson, tipul englezului concentrat, colţuros, tăios, urîcios, tipul isteric care scrie isteric, din imboldul propriului său temperament, care merge spre un Baroc, în tăietură, în gînd şi în desen al operei sale din necesităţile propriului său temperament. Iar minunea epocii elisabetane este atît de mare, încît, în această epocă, cineva găseşte o repetare de Renaştere titanică şi gigantică, cu Marlowe, găseşte aceleaşi elemente din Marlowe în Shakespeare — care fireşte că trece peste toţi — şi mai poate găsi şi sublimarea, degenerarea poate, a aceloraşi materiale dramatice în mîna lui Ben Jonson care nu numai că [nu] este influenţat de revărsările romantice, ca ceilalţi, dar merge pînă la o secare specială a materialului său, pînă la o topire a personajelor, nemulţumindu-se numai să campeze un personaj, pe care să-l analizeze aşa cum făcea Marlowe sau Shakespeare [...]. Dintr-o serie de personaje [el tinde] * să scoată un personaj tip. El vrea să pună pe scenă un poet care să fie tipul poetului, un negustor care să fie tipul negustorului, un rege care să fie tipul regelui.

Aceste abstracţiuni de sub mîna lui Ben Jonson îl fac, pe de o parte, să fie, incontestabil, marele maestru al mînuitorilor teatrali — în înţeles de detaliu, fineţe şi precizie —, iar pe de altă parte, să fie puţin uscat şi acru şi să nu aibă priză asupra marelui public al lui Shakespeare, ceea ce s-a şi întîmplat.

Sub Iacob I se creează un nou stil de teatru, legîndu-se prin aceasta — peste Marlowe şi Shakespeare — cu Lyly ; un stil uscat, care va [marca] ** sfîrşitul epocii elisabetane. De aici încolo, fireşte că sînt multe nume de citat în afară de acest Ben Jonson, care a mers atît de departe cu afabulaţia sa uscată, încît a dat faimosul *Volpone*. Dincolo de Ben Jonson este o serie întreagă de scriitori şi anume : Massinger, Ford, Heywood, Marston, pentru a sfîrşi cu acea pereche — de care v-am vorbit la început, în treacăt — cu Beaumont şi Fletcher, care

---

* În textul de bază : „să vină".
** În textul de bază : „va fi".

încheie întreagă această epocă elisabetană — atît de bogată, atît de variată —, care are în centrul ei pe Shakespeare.

A fost o mare epocă, pentru că în acest timp nu s-a produs numai materialul omenesc într-o anumită formulă estetică prestabilită — cum a fost, cu drept cuvînt, teatrul francez din secolul XVII —, ci a transformat formula de teatru și a croit-o după măsura omului pe care a vrut să-l pună în centrul acestui teatru. Firește că marele avantaj al acestui teatru — pentru deprinderea tehnică teatrală de totdeauna — este că a subțiat și a făcut posibilă înțelegerea pe scenă a unor lucruri din ce în ce mai nuanțate, mai vaporoase, care au putut să fie exprimate pe aceste scînduri — de unde pînă atunci se credea că numai lucrurile brutale și violent exprimate se pot rosti — și în cele din urmă a mers pînă acolo, încît să ne dea aproape inefabilul de gîndire și de simțire. Dacă n-ar fi decît *Furtuna* lui Shakespeare — în care Shakespeare se rostește cu un lucru valabil pentru întreaga epocă elisabetană și pentru întreaga sensibilitate a publicului de atunci și de acum — și încă ar fi de ajuns ca să ne convingem că și în teatru nu sîntem făcuți decît din aceeași substanță cu propriile noastre vise.

Shakespeare

[CREAŢIA LUI] SHAKESPEARE

[...] [Vorbind despre Shakespeare], trebuie să vă reamintesc — în cîteva cuvinte numai — drumul pe care l-am făcut pînă aici. Cine a ascultat cele patru prelegeri care au premers a văzut că am pornit de la mimus, de la tragedia elină, am trecut prin Evul Mediu, am ajuns la Commedia dell'Arte, urmărind stăruitor acelaşi fenomen şi anume mimusul, adică înfăţişarea realistă a teatrului şi artei actorului ; am despărţit cu grijă cele trei concepţii ale acestui mimus : *o atitudine creatoare,* spontană, de artă, care înregistrează viaţa reală ; *un gen de artă* şi *personajul* însuşi care practică acest gen de artă, adică actorul, şi am văzut în ce măsură acest actor absoarbe în el şi în arta lui această orientare şi această poziţie realistă creatoare.

Am mai văzut că, ceea ce am numit cîndva genuri extatice — şi mă gîndesc, în primul rînd, la tragedia veche — au fost înfrînte pe drum (şi vom vedea şi alte cazuri) de această sănătoasă şi rezistentă artă realistă, mimusul, care ajunge în cele din urmă să stăpînească scena şi să-şi impună atitudinea lui.

Shakespeare, din acest punct de vedere, este locul în care se împreunează armonios — după atîtea veacuri de evoluţie, de artă extatică şi de mimus robust — este locul unde se împreunează armonios aceste două lucruri — şi aceasta este marea importanţă a lui Shakespeare — cu elementele expresive ale artei extatice. Mă gîndesc la pasajele lirice, la psihologia adîncă, la monoloagele care unesc înalta poetică cu aceste elemente

expresive ; se îmbină cu vigurosul mimus şi dă rezultanta shakespeariană, care depune pecetea definitivă pe teatrul modern.

Pentru că teatru modern — în acceptarea şi în concepţia modernă a cuvîntului — nu avem decît de la Shakespeare, de 350 de ani aproximativ. [Teatrul modern] * este creat prin Shakespeare, prin această îmbinare a celor două elemente, pe care Shakespeare a izbutit, ca nimeni altul, să le îmbine ; unul dintre ele mergînd pînă în cele mai mici amănunte din viaţă, iar celălalt pînă la exprimarea celui mai inefabil sentiment. În felul acesta, a izbutit să ne dea acest instrument de expresie care se cheamă drama, teatrul, arta actorului care poate să exprime cu o mlădiere nemaipomenită toate sentimentele, toate stările şi nu numai o stare hieratică, ca tragedia elină, sau înregistrările de artă realistă, mergînd pînă la grotesc, ca în comedia antică.

Va să zică centrul acesta unic în istoria universală a teatrului este reprezentat de Shakespeare şi, fireşte, că în această împletire de tehnicitate de teatru, de artă a actorului, în această împletire stă în mijloc permanent acelaşi model, aceeaşi preocupare pe care Shakespeare n-a pierdut-o din vedere nici o clipă, şi anume omul. Omul este măsura definitivă în arta shakespeariană, fie că va fi în tragedie, fie că va fi în comedie, fie că va fi în feerie. Omul acesta atrage permanent interesul lui Shakespeare.

Fireşte că prin această atitudine — cum ştiţi cu toţii, Shakespeare a fost un om al Renaşterii, al artei făcute de om, cu om şi pentru om, [care] ** este marea artă a teatrului — el ne-a lăsat moştenire această artă, perfecţionată, cum spuneam adineauri, pînă în cele mai mici mlădieri ale ei.

Shakespeare apare pe încheietura veacului al XVI[lea] cu al XVII-lea, deci într-o Renaştere tîrzie — tîrzie ca fenomen general de cultură europeană, dar mai cu seamă cu caracteristica specială a Renaşterii engleze care este fenomenul tîrziu din toate punctele de vedere — şi acel veac al XVII-lea, care avea să fie, şi care este, veacul Barocului. Din această aşezare a

* În textul de bază : „căci".
** În textul de bază : „aceasta".

scriitorului, el va dobîndi valori atît ca inspirație cît și ca tehnică. Le vom examina în treacăt.

Rîndul trecut — fiindcă și sfîrșitul Commediei dell'Arte se integra în acest veac al XVI-lea — dădeam caracteristicile acestui veac. Le reamintesc, mai cu seamă în elementele de bază care sînt de folos pentru interpretarea lui Shakespeare.

Veacul al XVI-lea — veacul Renașterii tîrzii este caracterizat prin desfacerea totală a marilor sisteme de gîndire, în special de gîndirea scolastică și teologică a Evului Mediu ; este caracterizat prin readucerea pe primul plan de interes a femeii — femeia nu în centrul lucrurilor, așa cum avea să fie peste două veacuri (adică în veacul Rococo, care este veacul închinat femeii), dar al femeii afirmate ca un element de cultură și creație.

Foarte importantă în veacul acesta este afirmarea tineretului. Tineretul apare pretutindeni ca o forță propulsivă, nouă și sănătoasă. Gîndiți-vă numai la galeria de tineri care trec prin toate operele lui Shakespeare, fie în tragedii, fie în comedii.

În sfîrșit, ultima caracteristică și poate cea mai de seamă a veacului al XVI-lea, în care începe să scrie Shakespeare, este vitalismului lui. E un veac care afirmă viața, care pune accentul pe această viață, care trebuie trăită în bucuria ei multiplă, în curiozitățile pe care le naște, în cercetarea unei idei, în desfătările senzoriale, în toate multiplele înfățișări ale ei.

Trebuie să adaug că tot acest veac este un veac al disputelor, al controverselor, un veac care aduce cu el, în primul rînd, la începutul lui, marea controversă religioasă și teologică între Catolicism și Reformă. De aici, o serie întreagă de poziții vechi și poziții noi, de dispute și controverse, ceea ce îl dramatizează, îi dă o tonalitate și o culoare dramatică, neliniștită, ceea ce-l face să fie veacul cel mare al dramei. Este veacul dramei spaniole, dar mai cu seamă veacul dramei elisabetane, în centrul căreia stă Shakespeare.

Spuneam că această Renaștere a avut în Anglia o formă tîrzie. Este foarte adevărat. Aminteam rîndul trecut că trupa [„gli] *Gelosi*", cînd a ajuns la Paris s-a desfăcut, după doi ani, și că o ramură a acestor „*Gelosi*" a trecut la Londra. Firește că un model de teatru italienesc de Commedia dell'Arte a stat și [în fața] englezilor, dar, spre deosebire de teatrul francez — mă gîndesc, în special, la Molière —, teatrul englezesc nu a împrumutat nimic din teatrul Commediei dell'Arte ca tipuri.

Nu veți găsi — mă gîndesc, cel puțin, la Shakespeare — un prototip cum este acela care a trecut din teatrul italienesc în teatrul francez, tipul numit Scaramouche, care ajunge pînă la Figaro a[l] lui Beaumarchais. Așa ceva n-o să întîlniți în teatrul lui Shakespeare și în teatrul englezesc. De ce ? Fiindcă în acest teatru dăinuiește încă o formă medievală — care rămîne contemporană cu formele noi ale perioadei elisabetane și ale lui Shakespeare — vechea moralitate abstractă, care a fost totdeauna un privilegiu al teatrului englez și care se mai joacă încă paralel cu piesele lui Marlowe, ale lui Ben Jonson și ale lui Shakespeare. De asemenea, multe caracteristici din vechile mistere, revărsarea epică, [se strevăd în] primele trei tragedii (cronici) ale lui Shakespeare. [...]

Deci, nimic din trecerea aceasta de personaje-tip din Commedia dell'Arte în teatrul englezesc ! În schimb Renașterea aceasta italiană împrumută altceva — tematic — Renașterii engleze, și, odată cu ea, teatrului elisabetan și al lui Shakespeare. Împrumută vechea temă a pastoralelor care este foarte afecționată în Anglia, o temă favorită care vine din lumea latină, trece prin Renașterea italiană, unde este foarte iubită și ca formă literară, și ca practică a vieții, fiindcă lumea fuge din cetate fiind însetată de ruralism (toți oamenii [bogați] din Renașterea italiană aveau vilă la țară, iubeau viața de țară și căutau să se apropie de natură).

Ei bine, ideea aceasta este prezentă și influențează asupra teatrului englez. Linia aceasta vine din Renaștere pe o anumită latură a Antichității și anume pe latura latinității. Renașterea engleză însuma în ea foarte mult latura aceasta latină a Renașterii ca fenomen general. Elenismul din vechea Renaștere italienească este lăsat în umbră în acest fenomen englez. De aci, firește, și frecvența tragediilor latine, frecvența tragediilor romane în operele lui Shakespeare : *Iulius Caesar, Coriolanus, Antoniu și Cleopatra.* Este o dragoste specială pentru fenomenul acesta roman și latin.

Dacă acestea sînt trăsăturile generale ale Renașterii engleze, în centrul căreia stă Shakespeare, cred că nu este inutil să ne ocupăm puțin și de materialitatea vieții de la acea epocă, adică de la sfîrșitul veacului al XVI-lea, și să facem o descriere [...] sumară a Londrei pe care a găsit-o Shakespeare la 1586 (era în vîrstă de 22 de ani, căci se născuse în 1564, la

Stratford-on-Avon) pe care a găsit-o Shakespeare, zic, atunci cînd a venit în capitala Angliei și a intrat în zbuciumul și frămîntarea vieții de teatru [...]

Londra aceasta era alcătuită din case modeste, însă voioase, fiecare vopsită în alt fel de culoare, acoperite cu șindrilă sau cu olane. Numere la case nu erau, ci erau firme : un taur, o stea, o cometă — după care se recunoștea casa. [...]

De curînd se înființase la Londra faimoasa grădină a așa-numitului Gérard, botanist și grădinar francez. Acolo londonezii puteau să vadă marile noutăți ce se cultivau de curînd la Londra și în primul rînd cartoful, despre care John Falstaff din *Femeile vesele din Windsor* știa, fiindcă auzise ceva. Tot acolo se mai cultivau de curînd tomatele și, în sere, rodiile.

Era un lux enorm pe vremea aceea. Regina avea trei sute de toalete și toată lumea avută se îmbrăca după modelele pe care le desenau pictorii. Stăpînise moda italiană pînă la un moment dat, însă cum sîntem la sfîrșitul veacului acesta, într-un moment de expansiune și de influență spaniolă asupra întregii Europe — influență care ajunge pînă în Anglia, așa de bine, încît provoacă conflictul între Spania și Anglia — toată lumea se îmbracă acum după moda spaniolă, cu mîneci și pantaloni bufanți.

Richard al III-lea, în monologul său de la începutul actului I, pe care-l voi cita în cîteva cuvinte, spune că își va tocmi o duzină de croitori pentu a fi la înălțimea vieții acesteia luxoase a Londrei de la sfîrșitul veacului al XVI-lea : [„Să se uite ea [Anna] la mine care nu fac nici cît jumătatea lui Eduard ? La mine care șchiopătez și sînt atît de schilod ? Pun rămășag întregul meu ducat pe o mizerabilă lățcae că tot timpul trebuie să mă fi înșelat asupra propriei mele făpturi. Pe viața mea ! Ea socoate, deși eu nu pot socoti la fel, că nu aș fi de lepădat ! Alerg după cîteva oglinzi, și-mi voi tocmi o duzină de croitori, să născocească porturi care să-mi vină bine. De vreme ce am izbutit să-i fiu pe plac, voi încerca cu cheltuieli, să nu-și schimbe gustul".]*

În viața aceasta, în lumea aceasta și în secolul acesta dramatic, teatrul trebuia să se înfățișeze și el în progres. [...]

---

* William Shakespeare, *Regele Richard al III-lea*, în românește de Ion Marin Sadoveanu, „Biblioteca Teatrului Național din București", imprimeria „Fundațiilor culturale", Buc., 1934, p. 23 *(n.e.)*.

Cel dintîi care a zidit un teatru la Londra a fost James Burbage, la 1576. Exact cu zece ani mai tîrziu, cînd vine Shakespeare la Londra, adică în 1586, el se duce la Burbage. Acesta îl cunoscuse pe Shakespeare, căci trecuse prin tîrgul lui de la Stratford, departe de Londra, pe vremea aceea, la două zile de drum călare. Burbage cunoscuse pe acest tinerel, care nu îl uitase, şi care vine la Burbage, cînd se apucă de noua lui îndeletnicire în legătură cu teatrul.

Se spune că Shakespeare — e o versiune din veacul al XVIII-lea — ar fi fost ceea ce se cheamă „ţine-calul", adică un om care îngrijeşte de calul seniorului, atîta timp cît seniorul sta în teatru. Probabil că nu este aşa. Probabil că a venit şi că s-a dedat de la început îndeletnicirilor de teatru. A fost poate mic regizor, mic transcrietor de roluri. Aşa a început Shakespeare, legîndu-se foarte tare de fiul lui Burbage, Richard, care avea să fie mai tîrziu colegul lui de trupă şi un prim interpret al pieselor sale. Richard al III-lea a fost creat de acest Richard, colegul şi prietenul lui Shakespeare.

Cum era un teatru pe vremea aceea ? Simplu de văzut : era rotund, era de zid, centrul era liber, iar scena pătrundea foarte adînc în această orchestră în care se stătea în picioare, sau unde se aflau, ici şi colo, cîteva bănci. Acolo stătea publicul zgomotos de hamali, de marinari, [...] lumea aceasta măruntă de teatru. Se scuipa, se înjura, se bea bere. În a doua serie de loji, acoperite de ţiglă, stăteau persoanele simandicoase, stătea „lumea bună". Doamnele purtau măşti ca să-şi ferească obrazul de arşiţa soarelui. Spectacolul începea la ora 3 după amiază şi se sfîrşea cînd cădea noaptea.

Această scenă care intra în orchestră şi era împrejmuită de trei părţi de publicul zgomotos, era un loc neutru, neîncărcat de decoruri şi mobilă ; însă la un teatru imaginativ, cu o lume aprinsă, tînără, crudă încă, desigur că imaginaţia exista într-o doză suficientă ca să supleeze decorurile somptuoase. Să ne gîndim cu cît a fost încărcată scena de-a lungul celor trei veacuri [şi] jumătate în teatrele Europei şi ale lumii cu decoruri grele — mergînd pînă la forma de constructivism — şi să comparăm toată această strivire sub decor a textului care ar fi murit, dacă n-ar fi fost un text shakespearian ; să ne gîndim la textul acesta care creează miracole prin puterea lui de sugestie, prin culoarea atît de masivă pe care o are cuvîntul la Shakespeare, în colaborare cu fantazia acestui public primitiv,

dar atît de activ și imaginativ, care recepționa și primea cu entuziasm spectacolul acesta pe un planșeu neutru, abia indicat. [...]

În schimb, se dădea multă atenție costumului. Costumele erau foarte bogate. Evident însă, costumul nu trecuse încă prin acea grijă a veacului al XIX-lea în care culoarea locală urma să fie păstrată în stilul respectiv. Shakespeare aduce totul la el ca și toți marii scriitori. Nu există mare scriitor în literatura universală care să nu răsfrîngă o temă din contemporaneitatea lui în cadrul oricărei teme pe care ar fi luat-o din orice altă epocă.

Acesta este exemplul clasic și tipic împotriva așa-zisei „artă pentru artă". În felul acesta, nu există mare scriitor, de la greci și pînă astăzi, care să nu ia poziție pe problemele contemporaneității lui, în cadrul oricărui lucru pe care l-ar alege din afară.

În felul acesta scriitorii — și Shakespeare a fost tot așa — au rămas ca documente pînă astăzi ; scriitorul rămîne un cronicar al vremii sale, care își încadrează temele în orice alt cadru de fantazie istorică, dar un cronicar viu și, în același timp, un înaintaș, un om care spune cuvîntul apăsat, cu putere și cu vigoare, pentru cutare sau cutare problemă, reîmprospătînd stările vechi în societatea în care trăiește.

După ce am schițat Renașterea englezească și aspecte din viața lui Shakespeare, să ne apropiem chiar de opera marelui dramaturg.

Shakespeare, cum v-am spus, și-a început opera cu cronici din istoria Angliei. Aci, o observație. În general, aceste cronici au fost denumite în trecut „tragedii regale". Cred, împreună cu marele shakespeareolog Moruzov, că este o falsă titulatură dată de vechea critică acestor tragedii. Ce ? Regi există numai în *Richard al III-lea,* în *Henric al IV-lea,* în *Henric al VI-lea ?* Dar regele din *Regele Lear ?* Dar regele din *Hamlet ?* După cum vedeți există regi și în alte tragedii și nu toți sînt luați din istoria Angliei. Titulatura aceasta este deci artificială. Noi vom împrumuta și vom păstra titulatura dată judicios de același shakespeareolog Moruzov, și anume aceea de „cronici".

În primele cronici se răsfrînge tehnica de mistere medievale, Prima cronică importantă este *Richard al III-lea,* care este scrisă la 1593 și se leagă [...] cu celelalte două piese pe care le vom

examina în drum, cu *Richard al II-lea*, care deşi [evocă figura lui Richard] al doilea, este scrisă posterior lui *Richard al III-lea* şi, în sfîrşit, cu marea piesă *Henric al IV-lea.*

Richard al III-lea este prima construcţie masivă a lui Shakespeare. Personajul este aşezat central, cum va fi aşezat mai tîrziu Hamlet, cum va fi aşezat Regele Lear, cum va fi aşezat — mai puţin, poate — Macbeth, dar toate firele duc la el. Altfel, însă, în *Richard al III-lea,* altfel, însă, în *Hamlet.* În *Hamlet* toate firele duc la Hamlet şi nu există replică la un om care să nu pomenească de Hamlet, dar, în acelaşi timp, să nu ne dea o creaţie nouă de om de sine stătător — cum sînt Guildenstern, Ofelia, Regele, Regina — şi în general o creaţie de sine stătătoare fiecăruia dintre aceste personaje.

Nu acelaşi lucru se întîmplă [în] * *Richard al III-lea. Richard al III-lea* este o enormă piesă care absoarbe în personajul central celelalte personaje, lăsîndu-le să plutească într-un vag în care unele caracteristici trasate de mîna scriitorului se mai pot urmări încă.

Cu ce este înlocuită creaţia autentică din acest personaj, din *Regele Richard al III-lea* ? Cu ceea ce a exprimat Shakespeare şi epoca sa, anume cu un retorism pe care marele dramaturg avea să-l piardă pe drum, mai tîrziu, cu patosul care avea să stea mai puţin bine în tragediile ce vin. Ca să vedeţi ce este acest patos vă voi citi cîteva replici numai din scena celor patru femei, ca să vedeţi mai mult o plasmodiere în gustul teatrului antic decît o comunicare realistă în care să fi intrat mimusul, în care să fie dată densitatea verbului actorului, cum va fi mai tîrziu. Cele patru femei, care sînt mame, soţii şi care au pătimit se întîlnesc şi se blestemă reciproc :

[„MARGARETA : Te numeam, atunci, o icoană sarbădă a măririlor mele, o biată umbră ; o regină zugrăvită ; numai o închipuire a celor ce-am fost odinioară ; chemarea ispititoare la o groaznică piesă, o femeie ridicată pe culmi, pentru a fi prăvălită ; mamă numai în bătaie de joc, a doi frumoşi copilaşi ; numai visul din ceea ce păreai că eşti ; o ţintă strălucitoare spre care se îndreptau cele mai primejdioase lovituri ; o regină de teatru făcută numai să se rotească în scenă. Căci unde ţi-e astăzi băr-

* În textul de bază : „la".

batul ? Unde-ţi sînt fraţii ? Unde-ţi sînt cei doi fii ? Ce te mai bucură pe tine astăzi ? Cine-ţi mai dă azi în genunchi şi-ţi mai spune «Trăiască regina» ? Unde mai sînt pairii care ţi se plecau înainte şi te linguşeau ? Unde mai e mulţimea care se îmbrîncea în urma ta ? Uită-le pe toate acestea şi priveşte ce eşti azi, în loc de soţie fericită, o văduvă deznădăjduită ; în loc de o mamă plină de bucurie, eşti una care-şi blestemă numele ; în loc de regină, o biată roabă încununată de obidă ; în loc să mă dispreţuieşti tu pe mine, azi tu eşti sub dispreţul meu ; în loc să fii temută de toţi, azi tu te temi de un altul ; în loc tu să le porunceşti la toţi, azi să nu te mai asculte nimeni. Astfel s-a întors roata dreptăţii, şi te-a lăsat pradă vremurilor, fără alt bun, decît amintirea celor ce ai fost, pentru ca să te chinuiască mai mult în ceea ce ai ajuns. Te-ai năpustit asupra celor care erau ale mele, dar n-ai vrut să te înfrupţi şi din cele ce ţi se cuveneau din obida mea. Astăzi umerii tăi falnici poartă jumătate din povara pe care o port, iar eu, lăsînd-o s-alunece de pe grumazul meu obosit, ţi-o arunc ţie întreagă. Rămîi cu bine, femeia lui York, regina celor mai triste nefiriciri ! Toate pacostele acestea căzute asupra Engliterei, mă vor face să zîmbesc, în Franţa.

ELISABETA : O, tu, atît de pricepută la blesteme, opreşte-te o clipă şi învaţă-mă să-mi blestem şi eu duşmanii.

MARGARETA : Lasă să-ţi treacă nopţile fără somn şi zilele fără de hrană, cumpăneşte fericirile morţii cu durerile vieţii, închipuieşte-ţi copilaşii tăi mai frumoşi decît erau, iar pe cel care i-a răpus, mai mişel decît e. Înfrumuseţează ceea ce ai pierdut, pentru ca să ţi se înfăţişeze şi mai groaznic cel care ţi le-a răpit. Frămîntă fără încetare toate gîndurile acestea şi vei învăţa să blestemi.

ELISABETA : Cuvintele mele sînt fără răsunet, ascute-le de tăişul cuvintelor tale.

MARGARETA : Durerile tale le vor ascuţi şi le vor face tăioase ca pe ale mele *(iese)*."] * Vă semnalez formula retorică, gongorică, care se încadrează perfect în stilul acestei epoci.

---

* William Shakespeare, *Regele Richard al III-lea*, traducerea citată, p. 119—120 *(n.e.)*.

Richard al III-lea, tehnicește, aduce pentru prima dată sub mîna lui Shakespeare marele monolog, care va fi reluat în *Macbeth ;* marele monolog care va fi reluat mai ales în *Hamlet ;* marele monolog care va trece ca un model de tragedie în toate literaturile ce vor veni, nu numai în cea engleză ; monolog pe care l-a împrumutat mai tîrziu Schiller și pe care l-a luat și Goethe, căci monologul faustian este inspirat direct din acest stil al monologului lui Shakespeare, care pornește din *Richard al III-lea.*

Și, după această schiță, să reamintim pe Richard al II-lea, regele ostenit, regele care n-are nimic din talentele majore și crude dar bărbătești ale lui Richard al III-lea, care își sfîrșește viața pe cîmpia de la Bosworth în 1485. Dimpotrivă, regele în *Richard al II-lea* e un fel de rege cabotin, care pune pentru prima dată problematica shakespeariană, problematica umanistă din Renașterea engleză, care pune problemele dar nu le găsește soluția nici încheierea, problematică care avea să treacă prin toate operele mari de tragedie și să se fixeze în acel personaj care este, dacă nu frate cu Richard al II-lea, cel puțin văr bun cu el, și care se cheamă Hamlet.

În sfîrșit, trecem la ultima piesă-cronică care ne interesează, [și] anume la *Henric al IV-lea,* această enormă construcție în zece acte și compusă din două părți, fiecare de cîte cinci acte și în care, în afară de personajele centrale ca [Henry Percy (Hotspur)] și [Henric al IV-lea], în afară de [Contele] de [Northumberland], mai este acest personaj, această bucată grasă și plină de comedie în tragedie, care se cheamă John Falstaff.

Dar înainte de a spune cîteva cuvinte despre Falstaff, dați-mi voie să vă indic călătoria unei idei foarte interesante pentru evoluția lui Shakespeare — și mai cu seamă pentru starea economică și socială din Anglia, de atunci, în care, firește, se încadra Shakespeare — evoluția ideii de regalitate și de putere.

Această idee de putere, de stăpînire în vremea de atunci, de regalitate, la Richard al III-lea e încă într-o stare de primitivitate, pentru că se confundă cu materialitatea însăși a instrumentului care o dă, cu spada, cu halebarda, cu arcul, cu toate mijloacele de luptă, cu panoplia întreagă a cavalerului care luptă să dobîndească sau să uzurpe această putere.

Richard al II-lea, deci, are ideea de putere mai împalidată, mergînd spre abstract, pentru ca aceeaşi idee de putere, în *Henric al IV-lea,* în personajul care îşi face loc şi va fi viitorul Henric al V-lea — spre care merge toată simpatia lui Shakespeare — să fie total abstractizată, să fie un concept numai pe care [Henric al V-lea] îl aşează cu demnitate în faţa sa, atunci cînd se urcă pe scările tronului.

Vedeţi evoluţia aceasta care este evoluţia însăşi a ideilor lui Shakespeare, călătorind de la o cronică la alta. Şi acum să ne întoarcem la cavalerul John Falstaff şi să spunem cîteva cuvinte despre el.

Falstaff este un personaj de tranziţie. Falstaff osînzosul, Falstaff care are în el ceva din „miles gloriosus" e un mîncău. Falstaff aduce pînă la noi toată atmosfera cîrciumelor engleze din timpul lui Shakespeare, unde atîţia scriitori elisabetani făceau libaţiuni de un stil nu prea pur şi nici prea elegant. Regina ştie toate lucrurile acestea şi de aceea urmăreşte cu interes scenele vieţii create de Shakespeare şi aduse în *Henric [al] IV-lea* de acest Falstaff, care ţine hangul chiar principelui moştenitor al Angliei.

Falstaff este, cum spuneam, un personaj de trecere, reprezintă cavalerismul feudal decăzut, pentru că pe judecăţile pe care le putem formula astăzi, starea economică şi socială la această epocă, în care construieşte Shakespeare, ar fi o stare care afirmă în primul rînd puterea centralizantă şi legitimitatea regelui în scaun, precum şi dărîmarea feudalismului. [...]

Drama feudală creează pe acest personaj de trecere care se cheamă Falstaff şi pe care critica germană înaintată de astăzi îl numeşte cu un cuvînt care face „pendant" expresiei pe care o găsim în Marx, de „lumpenproletar", numindu-l „lumpenfeudal" : feudal decăzut, în mizerie ; asta este Falstaff încadrat în starea socială de atunci.

Fireşte, Shakespeare a ştiut să pună în umorul plin şi gras al acestui Falstaff — mai mult în *Henric al IV-lea* decît în acel din *Femeile vesele din Windsor* — tot ce avea de spus şi tot ce avea de creat.

După ce am dat această linie socială şi după ce am încadrat socialmente creaţia lui Shakespeare în prima parte a operelor lui — în cronici — să ne apropiem cu cîteva cuvinte de ceea ce am anunţat că interesează de la început, adică de creaţia propriu-zisă, de ceea ce a adus nou Shakespeare, reuşind

să-și depășească cu mult pe contemporani, și în special pe Marlowe și pe Ben Jonson.

Evident că în Renașterea engleză — în duhul acesta de viață și de gigantism — Marlowe crease și el (e autorul lui *Tamerlan* [și] al unui *Faust*) și alături de Marlowe este Ben Jonson, un scriitor cu multă cultură, cu o cultură veche, mult superioară culturii lui Shakespeare, care se referea la Antichitatea latină, de care vă vorbeam adineauri, și care își studia inspirația dintr-o veche tragedie [și din] comedia elină, dar nu de la prima generație, [ci] din partea secundă a comediei atice, trecută prin filiera lui Terențiu și Plaut : deci, prin teatrul latin. În Ben Jonson creația este intelectualizată. El ar putea sta alături de Shakespeare.

Ce face Shakespeare față de acești contemporani ? În primul rînd, creează limba — o limbă vie, de inspirație unică — în care dozează mimusul cel vechi și în care închide posibilități de expresie majore, așa cum nimeni altul nu făcuse înaintea lui. Și este foarte interesant că această limbă de teatru — creația lui Shakespeare în cel mai înalt grad — a fost creată nu de un scriitor, ci de un actor. Evident, nimeni nu se gîndește să tăgăduiască lui Shakespeare calitatea de scriitor. Shakespeare este cel mai mare scriitor al lumii, dar profesiunea lui de atunci avea ca primat actoria, nu scrisul. Scrisul era un „joc secund" în mîna lui Shakespeare, astfel că actorul acesta, cu intuiția lui colosală, a izbutit să creeze o limbă în care plasticitatea este unică. În afară de Homer și de *Biblie* nu există nicăieri în literatura universală o plasticitate mai stringentă decît aceea pe care o aflăm la Shakespeare.

Îmi aduc aminte de un pasaj din *Henric [al] IV-lea,* unde este vorba de doi luptători care se luptă în apele rîului Severn. Shakespeare vorbește acolo de rîul însuși care își ridică înspumatul cap cu plete de spumă, privește lupta însîngerată, se murdărește de sîngele luptătorilor și coboară iute să se ascundă într-o scorbură. *

Este un lucru de o putere dramatică considerabilă și cu totul deosebit de ceea ce găsim în unele formule retorice, așa cum, de pildă, aflăm în *Richard al III-lea.*

---

* Pasajul respectiv este citat de I. M. Sadoveanu în textul romanului *Ion Sîntu* (I. M. Sadoveanu, *Scrieri,* III, Editura Minerva, București, 1972, p. 237) (*n.e.*).

Dar pentru ca să urmărim creşterea lui Shakespeare, voi da numai cîteva exemple. În primul rînd, amintesc de opera din tinereţe a lui Shakespeare, de *Romeo şi Julieta*, contemporană cronicilor. Cînd Romeo întîlneşte pe Julieta la balcon, are o exprimare de stanţe lirice care pot fi rostite foarte frumos, dar care îşi ating scopul şi ajung desăvîrşite nu numai prin simpla lor rostire ; aceste stanţe obligă la pantomimă, obligă la crearea actoricească, la joc actoricesc.

Un al doilea exemplu ni-l dă acelaşi Romeo, în scena balconului, un act mai tîrziu. Cîtă mişcare este inclusă în textul acela ! Ezitări, reveniri, tresăriri, încîntări : toate sînt cuprinse în acest text. Nici nu e nevoie să mai vorbesc de scena finală a despărţirii, după nunta lor.

Un exemplu şi mai tipic este marele monolog din *Macbeth*. La cîte mişcări obligă acest monolog ! În mai puţin de douăzeci de versuri sînt nouă sau zece mişcări fundamentale pentru jocul actoricesc. [În] orice monolog din tragediile eline — fie că este vorba de monologul Clitemnestrei, după moartea lui [Agamemnon] *, din cunoscuta tragedie a lui [Eschil] **, fie că este vorba de monologul Electrei, din aceeaşi piesă — ţelul este atins prin simpla rostire a textului, pentru că frumuseţea literară se comunică celor care ascultă. Dar atîta tot.

Nu acesta este cazul lui Shakespeare. Monologul lui Macbeth obligă pe actor să joace. Adevăratul actor îşi găseşte rolul în acest monolog. În monolog, la Shakespeare, fiecare cuvînt vine dintr-o pantomimă şi sileşte pe actor la pantomimă. Jocul actorului este între cuvinte. Mimusul a fost luat de mîna viguroasă şi genială a lui Shakespeare şi integrat definitiv în textul dramei. Şi aşa a rămas de atunci adevărata piesă de teatru sub mîna adevăratului scriitor ! Nu poate fi scriitor dramatic adevărat decît acela care, după modelul şi felul lui Shakespeare, integrează textului obligativitatea jocului actoricesc. Numai aşa poate să simtă actorul că are de-a face cu un rol care este autentic. Adevărul este că numai Shakespeare a ştiut să includă într-un text obligativitatea jocului într-o asemenea măsură. Sub acest raport, maximum ce putem găsi în opera lui Shakespeare este în *Regele Lear :* acumulare neîncetată de nenorociri, de nedreptăţi aduse de fiicele lui

* În textul de bază : „Oedip".
** În textul de bază : „Sofocle".

Lear, pînă cînd, la un moment dat, Lear are o izbucnire enormă : „O zei, dați-mi putere să îndur încă toate acestea." Totul este justificat și de trecut, și de acțiune și de psihologia personajului. În acest text valabil pentru actor, în care mimusul a fost luat și vîrît, obligat, închis definitiv, se găsește maximum de dramatism la Shakespeare.

Cronicile se sfîrșesc și prima piesă care dă tonul acelor mari tragedii care aveau să vină este *Iulius Caesar*. În această piesă, Shakespeare închide ideea legitimității puterii, dar se ridică împotriva tiraniei. De aceea Caesar — care, istoricește, a fost un personaj simpatic, un personaj înaintat — nu găsește simpatie la Shakespeare. Personajul pe care îl susține este aci Brutus, care se revoltă împotriva tiraniei, împotriva căreia Shakespeare avea să se revolte și să se desprindă de tonalitatea epocii sale, mai cu seamă în marile tragedii care aveau să vină.

Alături de tragediile mari, Shakespeare a scris comedii. Dacă tragedia este centrată mai totdeauna pe un personaj, comedia este distribuită la mai multe voci. Așa se întîmplă, de pildă, în *A douăsprezecea noapte,* după cum așa se întîmplă și în toate celelalte comedii. Pentru că la Shakespeare comedia nu este o analiză de caractere, cum este la Molière, ci este o contemplare cu humor a unei concepții de viață a lumii dimprejur.

În sfîrșit, a treia categorie de lucrări sînt feerile shakespeariene. Mă voi opri aci numai asupra uneia dintre ele, și anume asupra ultimei sale feerii.

Furtuna este piesa de încheiere a lui Shakespeare. Ea se îngemănează cu cealaltă feerie, [cu] * *Visul unei nopți de vară,* dar pe cînd aceasta înseamnă deschiderea vieții, înseamnă explozia tinereții și primăverii, *Furtuna* are o tonalitate mai sumbră, de bătrînețe, o tonalitate de surdină pusă pe toate întîmplările ei.

Firește că *Furtuna,* dacă ar fi fost scrisă de oricare alt scriitor, n-ar fi putut să aibă o valabilitate scenică. Într-adevăr, *Furtuna* nu are prea multă acțiune. Sînt trei grupuri de personaje în această piesă care cad ritmic unul lîngă altul și care alcătuiesc acel procedeu muzical de contrapunct, pe care Shakespeare știe să-l organizeze, mai ales în feeriile sale.

---

* În textul de bază : „din".

Dacă Shakespeare, mai mult ca nimeni altul, a fost plastic, așa cum arătam mai sus, în pasajul din *Henric al IV-lea,* unde e vorba de rîul Severn, apoi tot Shakespeare, ca nimeni altul, a știut să fie muzical. Procedeul muzical al contrapunctului — adică împletirea a trei teme într-o singură consonanță — este frecvent în feeriile lui Shakespeare, cu deosebire în *Visul unei nopți de vară* și în *Furtuna.* Este tocmai alcătuirea acelui inefabil instrument de expresie scenică care, în realitatea și în tridimensionalitatea actorului — care este volum —, și a scenei — care este o realitate —, izbutește să dea feeriei, prin cuvînt, prin împletire tematică, prin sugestie, inefabilul muzical.

Aceasta este marea și splendida artă a lui Shakespeare. Acesta este instrumentul deosebit de fin pe care ni l-a lăsat, bineînțeles, alături de masivul instrument robust care știe să exprime și lucrurile tragice și brutale.

Amintesc aici pe scurt și de o altă latură a creației shakespeariene, anume de sonete. În cele o sută cincizeci și patru de sonete pe care le-a lăsat, Shakespeare — cu mîna lui blagoslovită care sfințea și înfrumuseța tot — a scris tot ce s-a putut găsi mai frumos, mai adînc și mai vibrant în literatura lirică universală.

Shakespeare este un munte gigantic care — la diferite înălțimi ale lui — cuprinde toată fauna și toată flora pămîntului. De la fluturele nevinovat din vale și trecînd prin toate sălbăticiunile, în urcușul spre piscurile cele mai pure și mai abstracte, acest om s-a luat la întrecere, în creația sa, cu natura însăși.

REGELE LEAR

Gîndiţi-vă la acei cîţiva munţi, care din văi şi pînă în gheţari, poartă pe ei toate vremurile şi toate roadele lumii. Păstraţi în minte ideea aceasta de farmec şi de uriaş şi întoarceţi-vă privirile înspre ţinuturile sufletului. Veţi găsi de îndată personalitatea ce vine să se măsoare gîndului vostru gigantic şi-l veţi descoperi pe Shakespeare.

În anul 1605, demiurgul acesta trecuse de jumătatea vieţii sale şi adunase în suflet numai amaruri şi dezamăgiri. Scrisese de curînd pe *Othello,* însă tristeţea lui căuta un tipar mai mare în care să se toarne. Era atunci în el ca o tragică frenezie. Şi într-un an, aglomerînd fără scop sub mîna lui, material vechi şi creaţie nouă, înălţă pe *Regele Lear.*

Că tragedia e prada sufletului lui furtunos de la această epocă, azi nimeni nu se mai îndoieşte. Cei care, sufleteşte, l-au putut apropia mai mult, Strindberg şi Brandes, au scris-o cei dintîi. Critica franceză n-a putut-o înţelege însă astfel. Faguet spune despre *Lear...* că e o „bruto-tragedie“ ; sensibilitatea feciorelnică a lui Sarcey e jignită, deşi recunoaşte „cîteva sclipiri“ în beznele tragice şi sîngeroase din Lear.

Şi aşa era şi firesc să apară în lumina aparatului lor critic — logic şi normalian — proiecţia aceasta uriaşă a tristeţii shakespeariene.

Cine nu simte ceaţa sub care e construit *Regele Lear,* nu poate gusta piesa. Printr-o intuiţie genială, Shakespeare şi-a săpat izvorul cît mai departe şi cît mai sus : „în Britania înecată de ceaţă, domneşte un rege Lear, cînd Uzia cîrmuia în Iudea şi Ieroboam în Israel, cu 54 de ani mai nainte de zidirea Romei.“ (După *Holinshed :* Georg Brandes : *Englische Persönlichkeiten, Shakespeare.* Vol. II, p. 277.)

Iată evenimentele contimporane lui Lear.

Aşezată astfel pe ultimul hotar al realităţilor, acţiunea poate cuprinde toate inversiunile necesare tonului acestei aprige creaţii.

Răsturnarea noţiunilor morale, geamătul pe care Shakespeare nu-l mai poate comprima, *anarhismul* din *Regele Lear,* lipsa contururilor netede, toate, n-ar fi fost cu putinţă decît pe planul acesta din urmă. Elementul de miracol îl dă timpul. În el se integrează poezia adîncă şi cuprinzătoare, în el, lirismul cald, în el — exasperat, fără teamă, cu conştiinţa că totul îi e permis — sadismul de zeu al lui Shakespeare.

Acesta e materialul. El trebuia însă mişcat, dinamizat, topit într-o viaţă aparentă care să-l coboare pe scenă. Viaţa aceasta e închisă în celălalt element, etnic, pe care Shakespeare îl primeşte tot din mîna cronicarului şi îl păstrează. Moravurile populaţiilor celtice — tot aşa de aburite ca şi epoca lor — vor fi firele, potrivite ; pe ele se va ţese piesa.

Iată suportul pe care fantazia va fi liberă să creeze. Şi Shakespeare o întronează de la primele replici. Remarcaţi scena în care Lear îşi împarte ţara fiicelor sale ; e o scenă de poveste.

Deci, în rezumat, pentru o bună înţelegere a lui Lear, este necesară o acordare anumită a sufletului spectatorului, în sensul celor spuse mai sus. Lear are o optică specială. Ţinutul său stă între basm şi ficţiune.

S-a observat — şi cu drept cuvînt — că aceasta e piesa în care acţiunea e mai unitară şi mai rapidă decît în oricare alta din opera lui Shakespeare ; că e un continuu crescendo pînă la racheta finală care năruie totul, definitiv, lăsînd în urmă un sentiment concentrat şi adînc.

Fireşte că din punct de vedere dramatic, piesa e dintr-o singură bucată, lucru care dovedeşte încă o dată marea măiestrie

a lui Shakespeare, mai ales la gîndul că totul este legat strîns, condensat din trei sau patru izvoare *.

Şi aci, cu prilejul alchimiei acesteia miraculoase, [e] caracteristică o remarcă privitoare la întreaga creaţie : verificaţi impresia de unitar, de spontan şi de *facilitate* ce se degajează, din întreaga bucată ! E pecetea cea mai sigură a marilor personalităţi.

Remarcaţi debitul, constant, nechinuit, nesudat. E ca un organism individualizat, însufleţit, născut fără spasm, desprins de matcă dintr-o necesitate aproape organică.

Dacă acesta este masivul ideii şi al dramei, piesa totuşi se desface, din punct de vedere estetic, în două.

Şi cezură îi este scena nebuniei.

În adevăr, să amănunţim, din ce se compune prima parte : din prezentări de personaje, din uneltiri (a lui Edmond, a Gonerilei, a Reganei), din nedreptăţi care sînt oarecum acceptabile (izgonirea lui Kent de către rege). Aşadar, aglomerări de corupţii progresive. Apoi, în tot timpul acestei părţi, o mişcare descendentă, în primul plan a figurii centrale (amintesc aci un cuvînt al lui G. Brandes : „Regele nu stă decît o clipă în picioare : la începutul piesei. În urmă coboară, coboară"...).

Şi în schimb, independentă de orice legătură cu alte personaje, o altă figură convenţională, arbitrară aproape, risipă din punct de vedere a[l] economiei piesei, creşte, se înalţă deasupra tuturor : bufonul.

Două mişcări deci în sens invers ; atmosfera din ce în ce mai viciată ; totul măcinîndu-se în dureri, fără însă ca să existe vreun dezastru. Shakespeare notează în această primă parte şi întunecă. Însă nu îndrăzneşte încă să apese mîna.

Cînd, iată scena nebuniei.

Fără îndoială, cel mai bun termen de comparaţie pentru *Regele Lear* rămîne tot cel de Brandes găsit, şi anume : *Simfonia.*

Piesa creează stări asemuitoare celor provocate de muzică : ideaţie rapidă şi asociaţie fecundă. Dar în terminologia muzicală constantă, care-i vine sub pană, cînd scrie de *Lear*..., Brandes găseşte cea mai bună caracterizare pentru scena ne-

---

* *Cronicele Holinshed : Chronicle History of King Lear :* Arcadia de Philipp Sidney *(n.a.).*

buniei : „Shakespeare a auzit vocile Regelui, ale lui Edgar și ale nebunului, și le-a scris în contrapunct, făcîndu-le să se împletească într-o fugă"... și mai departe : „Shakespeare scrie scena pe trei voci *(dreistimmig)*".

În adevăr, personajul bufonului, care începe la nivelul ochilor noștri, se ridică din ce în ce, capătă tot mai multă amploare, pînă ce ajunge să dispară în spatele unei cible enorme, care umple toată scena : nebunia. Acesta e *motivul*. Contaminat (Regele), simulat (Edgar), în continuare (Bufonul), iată cele trei instrumente care iau parte la fuga aceasta. Înconjurați-le de cea mai sălbatică orchestră a naturii, care își dezlănțuiește toate trăsnetele, și aveți scena. În timpul ei, Lear își săvîrșește ultimii pași în cădere ; cînd se lasă cortina e complet doborît, iar demența țipă, înălțată parcă tocmai în piscul cerului !...

Shakespeare a scormonit Omul și Firea pentru răcnetul acesta. După ce s-a rostogolit în infernul său, nu mai poate avea nici temerile și nici scrupulele noastre. Rupe zăgazul și dă drumul apelor...

De aci, după scena nebuniei, începe măcelul cel mare : smulgerea ochilor lui Gloster, patima celor două surori, intriga josnică, apologia infamiei, războaiele, moartea Cordeliei, a lui Lear, a celor două surori, asasinarea lui Edmond.

O poveste scrisă de orice talent mijlociu — și încă — e *Lear*... pînă la scena nebuniei. Aci Shakespeare se oprește o clipă ; își rupe sufletul, și se aruncă să-și astîmpere focul de uriaș îndurerat, în nălucirile lui sîngeroase ; și totul ritmat, muzical, cu elemente fluide care se pătrund, se destind și se trec ca norii.

Cu privire la arta sa de dramaturg, voi cita o singură scenă, pe cît de simplă pe atît de rară. Nu cunosc aproape nimic asemănuitor, care, cu mijloace atît de firești, să poată crea atît tragic. E vorba de scena [a] VI-a din actul al IV-lea.

Gloster a fost orbit. El pleacă singur, rătăcitor, cu gîndul ascuns să se nimicească prin pustietățile Britaniei, cînd, din întîmplare întîlnește pe propriul său fiu, Edgar, izgonit de el odinioară, azi bătînd țărmurile și simulînd nebunia, sub numele de Tom. Gloster îl roagă să-l ducă — dacă-i mai rămîne o urmă de minte și de milă — la Douvres și să-l arunce în mare, de pe o stîncă. Edgar primește și pleacă împreună.

Iată-i în sfîrşit ajunşi. Locul e neted, ca palma, unde se opresc ; dar ascultaţi-le convorbirea :

„GLOSTER : Cînd o să ajungem în vîrful stîncii de care ţi-am spus ?

EDGAR : Uite acum începem să urcăm ; simţi cît e de obositor !

GLOSTER : Dar parcă e neted pămîntul.

EDGAR : Vai ce coastă grozavă ; n-auzi marea ?

GLOSTER : Zău nu.

EDGAR : Se vede că durerea ochilor ţi-a tocit şi celelalte simţuri.

GLOSTER : Se prea poate..."

Şi îl opreşte în mijlocul cîmpului pe Gloster. Ascultaţi acum cum sapă sub el prăpastia prin cuvinte.

„EDGAR : Iată locul. Oh ! Ce ameţitor e ! Cum te îngrozeşte cînd priveşti în jos ! Cioara şi stăncuţa ce plutesc în aer, cam pe la mijlocul stîncii, par cît greerii de mari. Pe clină, cam pe la jumătate, stă spînzurat un om şi culege ierburi de mare. Păcătoasă meserie. Şi nu-l văd mai mare decît capul său. Pescarii aceia, care umblă pe mal, parcă sînt nişte şoareci. Corabia ceea, ancorată colo, pare mică, o luntre nu altceva... Cum să auzi de la aşa înălţime mugetul valurilor ce se sparg în spume pe miile de bolovani sterpi ai ţărmului ? Nici nu mă mai uit de teamă să nu mă prinză ameţeala şi să nu mi se împăinjenească privirea..."

Aveţi în faţă un orb, a cărui tragică hotărîre o cunoaşteţi. Închideţi ochii şi lăsaţi-vă furaţi de cuvintele lui Edgar ; creaţi-vă starea sufletească a lui Gloster în clipa aceasta şi veţi simţi toată prăpastia sub picioare.

Sau, în simpli spectatori, analizaţi metoda de convingere a lui Edgar : eliminarea tuturor elementelor de cunoştinţă care stau la îndemîna orbului, lipsa lui de control, mecanizarea tristă a fiinţei omeneşti şi vă va năpădi mila şi groaza. Efectul pe scenă e atît de puternic, încît însuşi Shakespeare a încercat

să-l atenueze explicînd în același timp scena aceasta groaznică dintre tată și fiu :

„EDGAR *(aparte după ce conduce pe Gloster pe culmea presupusei stînci)* : Dacă mă joc astfel cu dezesperarea lui, e numai ca să-l vindec.“

Lucrul acesta reamintește dezesperarea lui Gloster și e în același timp o trăsătură mai mult întru schițarea sufletului bun al lui Edgar. Scena e tot timpul legată astfel prin aceste coarde de părțile cele mai sensibile ale sufletului nostru. Ținută toată vremea, cu o rară abilitate, în clar-obscurul sensibilității noastre, e străbătută continuu de un fluid viu, pe care i-l împrumutăm și astfel e patetică. Tăiați coardele, rupeți-o de sufletul nostru : e pur și simplu ridicolă.

Și scena continuă ; Gloster își face ultimele preparative și se aruncă. Bătrînul cade din genunchi pe coate.

Credința prăbușirii e însă așa de tare în el, încît, cînd iar se apropie de el Edgar și-i spune : „dacă ai fi fost altceva decît un fir de beteală de toamnă, o pană sau o boare de vînt, te-ai fi spart ca un ou“, Gloster are numai o slabă îndoială că evenimentul nu s-a întîmplat : „oare am căzut sau nu ?“

Atît.

Nu mai recunoaște glasul aceluiași Edgar. Iar acesta, fără scrupul, îi construiește mai departe eroarea. Procedează exact invers ca la început : atunci săpa, acum înalță amenințătoare deasupra lor stînca de cretă din vîrful căreia s-a prăbușit Gloster... „înălțimea, unde ciocîrlia cu vocea pătrunzătoare nu poate fi nici văzută, nici auzită“.

Dar scena tinde la ceva ? Firește, și a spus-o adineaori Edgar : la schimbarea deznădejdiei lui Gloster într-o resemnare.

Ascultați ce a găsit Shakespeare :

„EDGAR : Ce era aceea ce am văzut despărțindu-se de tine pe culmea muntelui ?

GLOSTER : Un biet cerșetor nenorocit.

EDGAR : De aci, de jos, de unde eram, ochii lui mi s-a[u] părut ca două luni pline, avea o mie de nasuri, coarne aduse... era vreun duh rău. Vezi bătrîne... zeii atotputernici... au vrut să te scape.

GLOSTER : Acum mi-aduc aminte. De acum voi duce durerea pînă ce o să strige ea singură : destul, destul, să mori !...“

Minunea se împlinește. Gloster se resemnează să-și ducă mai departe blestemul și toate printr-un element de miracol, acolo unde scena părea mai greu de soluționat. Procedeul e frecvent la Shakespeare. El ține de una din cele mai bogate facultăți ale lui : invenția.

Lear... cuprinde elemente de melodramă și era și firesc. Scena are tipare fixe. Oricare ar fi materia pe care o torni în ele, le ia forma. Tumultul sufletesc al lui Shakespeare s-a degradat astfel din cauza necesităților genului ; principalul este că însăși esența nu s-a corupt.

În totalitatea operei, *Lear...*, prin interesul general și adînc omenesc pe care îl stîrnește, stă alături de cele cîteva creațiuni fără dată și fără țară : *Hamlet, Romeo și Julia* și *Macbeth.* [...]

MACBETH

Numai cu piesele scrise pînă în preajma anului 1604 numele lui Shakespeare — după cum s-a mai spus — s-ar fi putut așeza printre gloriile literaturii universale, căci el crease pînă la acea epocă cea mai mare parte a tragediilor regale, *Neguțătorul din Veneția, Romeo și Iulia,* și de curînd — în 1601 — pe *Hamlet*. Era mai mult decît îi trebuia pentru nemurire!

Cînd deodată viața îi dăruiește doi ani îmbelșugați: între 1604 și 1606 apar rînd pe rînd *Regele Lear, Othello* și *Macbeth*... Și pînă astăzi comentatorii, indiferent de țară, de secol și de metodă, nu-i pot ierta lui Shakespeare surpriza aceasta de demiurg. Pînă și cei mai înclinați la analiza operei shakespeariene în lumina metodei pur estetice nu se pot feri de ispita calculelor unor cît de vagi determin[an]te, contemporane cu opera pe care o amănunțesc.

În special *Regele Lear* și *Macbeth* — două piscuri atît de apropiate, atît ca timp cît și ca „formulă" — au pricinuit o întreagă construcție ad-hoc a psihologiei lui Shakespeare din epoca elaborării lor. Însuși Brandes nu s-a putut feri de lucrul acesta. Întrucît privește însă pe *Macbeth,* suplimentele obișnuite de influențe politice, sociale, adaose acestei analize psihologice sporesc și par a dobîndi un interes special.

Într-adevăr, în 1604 scoțianul James se urcă pe tronul Marii Britanii, unite. Un vînt începu să bată asupra întregii Anglii dinspre țara noului rege, interesînd toată lumea pentru Scoția,

ţinutul pierdut în ceţurile misterioase ale Nordului. Apoi acestui Stuart îi plăcea să numere printre înaintaşii săi pe faimosul Banquo — adus pînă în cronicile „Holinshed" de unde l-a şi luat Shakespeare — fie chiar ca o figură mai puţin frumoasă decît îl vedem astăzi. Personajul din tragedie e creat *ad usum ;* în realitate el ar fi luat parte activă la omorul lui Duncan alături de Macbeth şi soţia sa. Toate aceste lucruri, bine puse în valoare într-o piesă, erau de natură a măguli pe noul stăpînitor. Şi apoi, mai era ceva : noul rege era pasionat de studii asupra vrăjitoriei, care pe vremea aceea plutea în aer. El însuşi era autorul unui astfel de tratat, scrisese o vastă *Demonologie* şi, fireşte, nu i-ar fi putut displace o piesă încadrată de elementele studiilor sale preferate. Că toate aceste cauze se unesc spre a da momentul precis în scrierea lui *Macbeth,* ca o invitaţie din afară la creaţie, lucrul pare hotărîtor, căci anecdota propriu-zisă era cunoscută încă de mult, dar nu ispitise pe nimeni. Din 1582 cronicarul scoţian Buchanan o declarase *„theatris aptiora quam historiae"* şi totuşi rămăsese uitată.

Astfel Shakespeare din cronicile „Holinshed" îşi ia anecdota ; iar din urcarea pe tron a lui James I imboldul şi scrie pe *Macbeth.* Să vedem ce a realizat.

În întreaga sa operă, *Regele Lear* şi *Macbeth* alcătuiesc un ciclu restrîns pe care l-am putea numi al tragediilor entităţilor. În amîndouă Binele şi Răul alimentează totul : de la Idee[a] însăşi trecînd prin structura fiecărui personaj, pînă la acţiune. Deosebirea între cele două piese e numai o chestiune de echilibru şi de valori între cei doi poli. Benedetto Croce a exprimat cît se poate de clar ideea aceasta : „în *Lear...,* Binele se concretizează, capătă un nume : Cordelia. În *Macbeth,* Binele rămîne tot timpul abstract. Niciodată nu se cuprinde în vreun personaj ci în cîte un gest. El apare totdeauna ca răzbunare, ca remuşcare, ca «pedeapsă»." E o idee care trebuie reţinută ; o vom aminti în curînd.

Cum era şi firesc, într-o operă de cugetare dramatică, personajul principal, Macbeth, e construit, e o creaţie a fanteziei. E omul care îşi găseşte greu drumul de la gînd, la fapt[ă]. E frate prin această trăsătură fundamentală cu alte două personaje shakespeariene : cu Hamlet şi cu Richard [al] II-lea.

La prima vedere pare-se că totul îl desparte de Hamlet pe Macbeth : primul e un gînditor, al doilea e un ostaş ; primul

e „un virtuos al prefăcătoriei", al doilea o minte greoaie ; primul e un sceptic, al doilea un lacom, orbit de strălucirea lucrurilor admise ca mari de o mijlocie omenească... Şi totuşi amîndoi sînt înceţi. Amîndorura gîndul li se degradează de îndată ce simt smuciturile primelor gesturi. Îi simţi pe amîndoi purtaţi şi născuţi de aceeaşi matcă.

Macbeth e povestea unei crime fără nici o licărire de-a lungul ei. Deci un lung şirag de abjecţiuni. Nimeni nu ar fi putut-o suporta astfel căci, după cum spune Croce, astfel de ni s-ar fi prezentat, scîrba şi repulsia ne-ar fi împiedicat de la început să o urmărim. Era deci nevoie de o înşelăciune, de o poartă de aur, prin care să intrăm fără de voie în iad. Şi această poartă, Shakespeare a ridicat-o în pragul tragediei sale pentru erou şi pentru spectator. Ea e *the greatness*, treapta de sus, Puterea, Idealul lui Macbeth. Idealul acesta nu e nici cel mai curat nici cel mai generos. Îi luceşte însă în faţa ochilor cu puterea cu care o idee îl fascinează pe un artist. Şi funcţia aceasta pe care o naşte la Macbeth, tensiunea aceasta a întregii sale fiinţe ne apropie personajul, ne scuză obiectul şi trecem fără să vrem dincolo, unde nu e decît sînge şi beznă.

Numai astfel se putea începe o piesă ca aceasta ; era o *dată absolut necesară*. Ea era însă străină de acţiune. Singură, soluţia scenelor alternative, de la început, între vrăjitoare şi personaje putea duce la un bun sfîrşit : scenele *reale* concentrate ; scenele ireale difuze ; unele cu celelalte abia împletindu-se. Legături între ele există în text, însă foarte ascunse. Şi nici nu se putea altfel. Sînt două drumuri care pornesc în două planuri ; abia se ating şi astfel se completează. Bine înşurubate unele în celelalte stricau totul şi Shakespeare ar fi fost un dulgher. Pe legăturile acestea subţiri între real şi ireal s-a ridicat însă controversa interpretării, a vrăjitoarelor mai ales. Să încercăm să o lămurim pe cît se va putea.

Iată prima ţesătură dintre un personaj real (Macbeth) şi vrăjitoare.

„VRĂJITOARELE (ÎN CÎNTECUL LOR) : Ce-i urît este frumos şi ce-i frumos este urît !..."

(Act. I, scena I-îi)

„MACBETH : Nicicînd n-am văzut vreo zi şi mai frumoasă şi mai urîtă ca cea de azi."

(Act. I, scena [a] III-a)

Şi totuşi Macbeth n-a auzit încă pe vrăjitoare. Dar fraza de mai sus e prima pe care o rosteşte cînd intră în scenă. Parcă-i sună în urechi cuvintele spuse de cele trei surori. De unde le ştie ? Cine i le-a spus ? Tovărăşia ocultă între Macbeth şi ele e perfect indicată. Aci începe. Şi scena continuă : în desfăşurarea ei, vrăjitoarele îi anunţă lui Macbeth cele ce se vor întîmpla, onorurile pe care le va dobîndi. Aci, prin ele, Shakespeare creează acea punte de toleranţă, poartă de aur, prin care intră în piesă, despre care am vorbit. Din primele scene reale însă, Macbeth a şi fost utilizat în acţiunea propriu-zisă. Făcînd şi legătura de mai sus cu scenele ireale, el pleacă deacum de-a lungul piesei satisfăcînd singur cele două planuri. Căci deacum vrăjitoarele s-au lipit de el, ca un clei de paseri. Ele nu fac în primele scene *decît să pună în mişcare sufletul lui Macbeth, lucru pe care îl va continua mai tîrziu Lady Macbeth,* fapt care l-a şi făcut pe Goethe să o numească pe nedrept „cea mai mare dintre vrăjitoare".

Scriu „două planuri", deşi termenul este oarecum impropriu. Nu sînt aci două lumi : una umană şi alta divină, prin care acţiunea să treacă prinzîndu-le ca un fir. E o singură mare acţiune umană, înfăptuită de un om în jurul căruia se grupează *o serie de spirite intermediare* a căror intervenţie are o sumă de cauze. În orice caz, credem, împreună cu Max Wolff (unul dintre cei mai minuţioşi analişti ai operei shakespeariene), că nu poate fi vorba aci — aşa cum au vrut-o clasicii germani în frunte cu Schiller, în preluarea sa — de o interpretare antică a lui Macbeth. Cred că e o eroare să se vază în această piesă un Oedip, de pildă, prin care să circule forţe supraomeneşti, care frîng eroii *iresponsabili* de mersul acţiunii. Căci, să reamintim aci concepţia generală a Binelui din *Macbeth,* aşa după cum am scris-o mai sus, după Croce : Binele apare ca remuşcare, ca pedeapsă. Remuşcarea unui fapt îndeplinit după o mare luptă, după *o mare ispită* (crima care l-a tentat cu onorurile ce i se deschid lui Macbeth). Sau, cei vechi nu cunoşteau ideea aceasta de ducere în ispită. Ideea aceasta e o idee creştină. Practicarea ei a fost totdeauna încredinţată încă din Evul Mediu, de credinţa poporului, unei serii de demoni intermediari, nu prea puternici, care-şi aveau slujitorii lor : pe vrăjitoare. E de refăcut aci, întreagă, istoria Sabbatului care era foarte la modă pe vremea lui Shakespeare (am spus că pe rege însuşi îl

preocupa). Shakespeare lucrează cu materialul acesta al credințelor populare din jurul său.

Vrăjitoarele sînt simbolul robirii, aservirii voinței omenești și atît. A vroi să faci din ele un fel de Erinii exterminatoare în gustul lui Seneca, e absolut greșit. Singură Hecata, o simplă amintire antică, nu schimbă nimic din interpretarea de mai sus.

Astfel, vrăjitoarele n-ar fi decît evenimentul din afară (cuvîntul otrăvitor, aclamația tendențioasă, privirea elocventă), ce deșteaptă *Demonul lăuntric* al lui Macbeth, care în curînd confraternizează cu ele. Ele nu fac decît să pornească bulgărele de zăpadă ; el astfel rostogolit, ajunge avalanșă. Nu ele îl pierd pe Macbeth. El se pierde singur. Are corupția necesară. E ajutat — e adevărat — la început de vrăjitoare și apoi de Lady, *dar ele rămîn ajutoare.* Macbeth — am mai spus-o — e tăiat pe tiparul lui Hamlet : ezită, e nehotărît. Îi trebuia cineva care să-i dea soluțiile practice pentru îndeplinirea gîndurilor sale, care, numai în mîinile lui ar fi rămas deșarte. Ei bine, legătura aceasta dintre Macbeth și faptă o face soția lui : Lady Macbeth.

Pentru a înțelege bine concepția acestui personaj (mă conduc de ideea lui Max Wolff) caută să cercetăm situația, raportul pe care-l creează, în cazuri analoage, Shakespeare, soției față de soț.

Ea e numai dragoste : „trăiește pentru el și prin el, fără vreo pretenție asupra soartei sale proprii, astfel că legătura cea mai intimă a căsniciei lor, ar fi o reflectare — în cadrul sufletului ei feminin — a tuturor năzuințelor și sforțărilor soțului său". Astfel ne apare căsnicia lui Brutus cu Portia, astfel aceea a lui Macbeth cu Lady. În adevăr, în lumina acestei idei, examinați acțiunile personajelor principale. Crima încolțește în mintea lui Macbeth mai înainte ca el să-și fi văzut soția, pe care o numește, însă, în scrisoarea ce-i trimite : „tovarășa înălțimii sale". Iar Lady, de îndată ce-l vede, îi spune că ca „îi citește pe față — ca într-o carte — lucruri neobișnuite".

Vedeți că ei se înțeleg aproape din ochi. Dar în urmă ea îi află gîndul și voința, pe care le adoptă, fără control, și își strînge toate puterile sufletului pentru a se pune în slujba lor. Efortul penibil pe care îl face femeia aceasta pentru adunarea forțelor sale se poate urmări în text ; e invocația către spiritele infernale, de pildă, de a o înăspri, de a-i schimba sexul. Apoi

ea își începe acțiunea : îl găzduiesc pe rege. Se poate un moment mai potrivit ? Ea precipită lucrurile și din spirit practic, pe care-l are mult mai dezvoltat femeia, dar și din inconștiența ei. Peste un singur lucru nu poate trece însă energia acestei femei : peste faptul brutal al omorului... „nu poate să-l omoare, căci regele seamănă prea mult cu tatăl ei". Dar de îndată ce fapta a fost săvîrșită, cînd Macbeth se frînge, reapare Lady cu aceeași intensitate pînă la minunata scenă : „Glamis a omorît somnul ! Iată de ce Cawdor nu va mai putea dormi, căci Macbeth nu va mai dormi". Și cu el, și Lady Macbeth ! Cu încetul, de-a lungul veghelor chinuite de remușcări, sufletul femeii acestea se dezarticulează — se topește, de pe urma supraomenescului efort făcut — pînă la acea ultimă treaptă pe care o mai vedem : scena somnambulismului. Apoi Lady se stinge undeva, într-o cameră de castel ; aflăm numai despre moartea ei. De mult nu ne mai interesa. Aceasta este Lady Macbeth ! un transformator docil și robit, un transformator de gînd [în] * faptă, care reușește să țină la aceeași intensitate necesară o serie de acțiuni, pînă ce se sfărîmă prin însăși violența actului în slujba căruia a fost pus.

Întreaga piesă e un geamăt ; există însă un singur luminiș în acțiunea aceasta precipitată și sîngeroasă : scena portarului, a cărei importanță — și estetică și tehnică — interpretarea Teatrului nostru Național nu a conturat-o suficient. Să fi părut oare și la noi o simplă inutilitate respectabilă, dacă nu — ca lui Schiller, care în traducerea sa i-a pus în loc un cîntec al dimineții, scris în cel mai rafinat gust clasicistic —, o monstruoasă inadvertență ? Ne place să credem mai degrabă într-o insuficiență de interpretare decît într-una de concepție. Categoria acestei scene este : grotescul. Ea este alăturată, în plin tragic, de momentul cel mai înfiorător — de înjunghierea regelui — ca o tuba de amplificare. E o paranteză, o frază din altă gamă, e adevărat, care trebuie „să potențeze fără să frîngă, să urce fără să zgîrie". Impresia în timpul scenei acesteia trebuie să fie mai groaznică decît chiar a omorului. E un *intermezzo* de valori răsturnate, de nebunie, de deșuchiare și ironie pînă ce viața revine, bate la ușă și cere să i se deschidă. E poate urma cea mai precisă a genialității lui Shakespeare, care-și creează mijloacele tocmai prin alambicarea acestor sentimente.

---

* În textul de bază : „la".

VISUL UNEI NOPȚI DE VARĂ

Visul unei nopți de vară, a lui Shakespeare, este piesa care se bucură întotdeauna de amănunțite introduceri istorice. Alături de descoperirea izvoarelor din care s-a inspirat poetul, e un fel de întrecere — de a cărei pasiune sînt brusc cuprinși toți cronicarii — în a preciza cît mai mult persoanele auguștilor însurăței, în cinstea cărora a fost scrisă această fantezie.

Și e ca un fel de înfrigurare : fiecare pornește cu ajutorul orișicui la curtea Elisabethei !

Firește că ne vom face și noi datoria. Vom scrie, în treacăt, că piesa a fost probabil compusă în cinstea nunții de a doua a mamei lui Southampton cu Sir Thomas Heneage, în 1594 ; că atît mirele, cît și mireasa erau trecuți de prima tinerețe, întocmai ca Theseu și Hipolita ; că închinarea reiese clar din text și mai ales din binecuvîntarea finală aruncată asupra palatului în sărbătoare de către Spiritele care iau o parte activă la desfășurarea poemului.

Apoi, întrucît privește izvoarele, vom aminti că au fost puși la contribuție atît Ovid cît și Chaucer. Și subliniem, în treacăt, origina franceză — Hüon din Bordeaux — a lui Oberon. Și ne mulțumim numai cu atîta istorie, căci ceea ce socotim de preț în această operă de tinerețe a lui Shakespeare nu e o dată și o împrejurare oarecare, ceea ce ar reduce importanța piesei la o simplă treaptă de evoluție, ci însuși conținutul, valoarea ei ca operă de sine stătătoare, creația ei.

Şi din acest punct de vedere, nici unui artist nu i se potriveşte mai bine cuvîntul contelui filozof H. Keyserling : „Acela care îşi înfăptuieşte pe deplin închipuirea lui — cum ar fi cazul unui mare pictor sau al unui mare poet — acela aduce la viaţă, odată cu închipuirea sa, şi conţinutul ei spiritual, dar sufletul nu trebuie să afle nimic din toate acestea."

Sînt sigur, că sufletul lui Shakespeare „n-a aflat nimic" creînd *Visul unei nopţi de vară.*

Deşi Renaşterea gusta mult — ca o moştenire încă de la Aristot, în opere de artă, după cum le şi lega teoreticeşte — „cele trei stări sufleteşti surori : nebunia, extazul poetic şi ameţeala erotică", ea n-a putut încă, pînă la Shakespeare să închine o operă mai desăvîrşită imaginaţiei, ca *Visul unei nopţi de vară.* Căci în centrul acestei geniale improvizaţii lirice, comemorative, în formă dramatică, stă ca izvor al tuturor lucrurilor : imaginaţia, anihilarea totală a raţiunii. În lumina acestei idei, trebuie întreprinsă analiza.

Sînt aci trei „mari familii" care se suprapun : umanitatea grosolană a meseriaşilor atenieni ; umanitatea mijlocie a celor trei perechi de muritori, în frigurile dragostei, şi, în sfîrşit, lumea spiritelor intermediare, care planează. Astfel se încheagă universul acestei piese ; astfel spiritul stă alături de clovn ; lirismul de grotesc.

Firul care leagă şi dă viaţă fiecărei categorii creînd totuşi un tot ireal, puternic şi obsedant ca şi realitatea, e închipuirea.

Să o urmăm.

Acţiunea este plasată într-o noapte de vară. Dată fiind predilecţia lui Shakespeare pentru întrebuinţarea tuturor credinţelor şi superstiţiilor populare, nu numai aci dar şi aiurea (vrăjitoarele din *Macbeth* de pildă), spiritele din *Visul...* de origină celtică — deşi amestecate, în voie, cu elemente mitologice, Titania — ne conduc în mod fatal la acea noapte de jocuri nebune populare, un fel de rest dionisiac, bine cunoscută în tot Apusul : Noaptea Sfîntului Ion. Aceasta e noaptea miezului de vară ; ea se petrece la Atena, pe timpul lui Theseu. Lucrul nu are importanţă pentru Shakespeare ! E credinţa că această noapte (ca Noaptea Sfîntului Andrei la noi) are puterea să facă să iasă la suprafaţă toate nebuniile creierului omenesc, care cloceau de mult. În noaptea aceasta se dezlănţuiesc spiritele intermediare, Elfele, care au puteri asupra omului, pînă la cîn-

tatul cocoşilor. (Englezii au şi un nume special : *midsummer-madness* pentru nebunia ce cuprinde pe oameni.)

Iată punctul de plecare al fanteziei dezlănţuite, căreia totul îi e îngăduit.

E de remarcat ce frecvent revine această noapte a Sfîntului Ion în literatura modernă. Mă mulţumesc să-l amintesc pe Sudermann şi mai ales pe Strindberg. Nu uitaţi că *Domnişoara Iulia* se petrece în această noapte. Demonii care şerpuiesc într-o intrigă uşoară, îmbibată de poezie, la Shakespeare, în piesa lui Strindberg, năpădesc năvalnic sufletul bietei Iulia pe care o sfărîmă.

Această imaginaţie atotcreatoare bine stabilită, să legăm de ea — după metodica pildă a neîntrecutului comentator Max Wolff —, acţiunea, personajele, ritmul.

Întîi treapta cea mai de jos : meseriaşii atenieni. Ar vroi şi ei să viseze dar nu reuşesc. Închipuirea e un dar de la D-zeu. Ea developează pînă la genialitate o fărîmă de minte — dacă o găseşte. Dar acolo unde natura e prea grosolană, prea primitivă — această minunată putere nu mai poate străbate. Şi meseriaşii încearcă şi ei norocul imaginaţiei — în Noaptea Sfîntului Ion : vor să joace o piesă, pe *Pyram şi Thisbe*. „Ei se lipesc însă ca muştele de realitate şi nu se pot ridica deasupra ei : şi pînă şi clarul de lună şi un zid [?], pentru ei trebuie să aibă o realitate fizică."

Dar visul era mai adevărat decît realitatea : capul de măgar, pe care pînzarul Turilă îl poartă de o viaţă întreagă, apare sub vraja Nopţii Sfîntului Ion.

Aceasta este clasa cea mai de jos, în ţara Fanteziei.

În al doilea rînd vine lumea muritorilor cuprinşi de dragoste.

Una din cele trei perechi — aceea a lui Theseu şi a Hipolitei, face antiteza celorlalte două : la ei legătura care-i ţine, nu e dragoste propriu-zisă, ci o bună prietenie.

Şi aci o observaţie a aceluiaşi [Max] * Wolff, care luminează toată acţiunea şi personajele : „Puterea afecţiunii stă invers proporţional cu durata ei."

Perechile care se iubesc cu adevărat : Lysander şi Hermina, Demetrios şi Helena, sînt cele mai turburate de intervenţia vrăjită a lui Oberon şi a lui Puck. Sentimentele intense sînt ca fulgerele ; se frîng pentru ca să revie. Şi dimpotrivă : prietenia

---

* În textul de bază : „d-n".

dintre Theseu și Hipolita, care numai pe departe ar putea semăna a dragoste, e de o absolută continuitate. Asupra ei spiritele nu pot avea nici un fel de înrîurire, pentru că ea nu cuprinde fermentul acela de nebunie, prin care dragostea intensă, adevărată, scoate pe oameni din curba normală a existenței lor.

Dacă această pereche e astfel ferită de nebuniile unei nopți de vrajă, mai există, totuși, chiar în cuprinsul ei, un personaj care are o situație și mai privilegiată din punct de vedere al imunității lui pentru fantezie : Theseu. În el stă scrisă toată admirația lui Shakespeare pentru adevăratul bărbat după accepțiunea curentă a timpului. Bietul poet, cu sufletul clocotitor, necăjit de viața și de demonul lui interior — care i-a dat genialitatea —, bietul Shakespeare vizitat de toate fantomele acelei imaginații creatoare, suferea cumplit.

Idealul lui — și aci se vede dreptatea lui Keyserling : cum sufletul lui nu afla nimic din conținutul spiritual al celor create — era un cavaler rece, liniștit, numai al datoriei, mai presus de zbuciumul patimelor și mai ales de hărțuelile închipuirii.

Astfel el a făcut din Theseu figura „omului mare".

Încă o observație : dintre perechile îndrăgostite, cei mai slabi față de vrajă sînt Lysander și Demetrios. Ceea ce dovedește că oamenii cei mai tari, cuprinși de nebunia închipuirii, răzbat mult mai greu prin ea, în continuitatea unui aceluiași sentiment. decît cei mai slabi : femeile Hermina și Helena.

Al treilea cerc, cuprins de dragoste și zămislit în fantezie, e acela al spiritelor. Și aci e o ceartă. Oberon e supărat pe Titania din cauza unui flăcăiandru indian, asupra căruia cade oarecum simpatia Titaniei. Dar întreaga Fire suferă. Oberon și Titania fiind reprezentanții forțelor naturale. După vraja în urma căreia Titania se îndrăgostește de capul de măgar al lui Turilă, împăcarea lor ia proporțiile unei reînfrățiri a elementelor. Astfel, Shakespeare mărește cadrul acestei simple comedii, ridicînd-o pînă la importanța unui mit (M. Wolff).

Cele trei nunți pămîntești și împăcarea spiritelor, a doua zi după Noaptea Sfîntului Ion, e reintrarea în ordinea îmbelșugată, necesară vieții.

Astfel e construită această piesă : stufoasă, cu împletituri îndepărtate, din vis și din viață.

Cîteva cuvinte explicative merită spiridușul Puck, care face și desface acțiunea simplă și aproape copilărească a piesei. În așezarea simbolică a elementelor naturii, reprezintată de spirite, Puck ar reprezinta toanele, capriciile Firii, spre deosebire de celelalte zîne și fantome care sînt pacea ei, liniștea patriarhală.

De remarcat e faptul că, în această operă, chiar dragostea — după cum a văzut Brandes — e tot rodul imaginației care domnește pretutindeni aci. *Visul unei nopți de vară* s-a jucat într-una din cele mai frumoase traduceri pe care am auzit-o vreodată : aceea a poetului St. O. Iosif.

„Meritul cel mare al *Neguțătorului din Veneția* stă în gravitatea și genialitatea cu care Shakespeare a știut să adâncească schițele caracterelor luate din fabule vechi, precum și în lirica luminoasă și cuprinzătoare (lirică de clar de lună) (*Mondscheinlyrik)* pe care o dă drept vorbire personajelor din drama sa".

Fraza este a lui Brandes. Am citat-o ca pe o temă de dezvoltat, socotind-o o puternică sinteză, nu numai a problemelor estetice pe care le pune comedia lui Shakespeare, dar și a acelor istorice, care, singure, azi, stau pe planul întîi, în interesul comentatorilor englezi, obișnuiți să înlocuiască pe critic prin biograf.

Dar chiar pentru noi, cei obișnuiți, după tiparul spiritului francez, cu o unitate și disciplină literară, mai mult decît cu personalități „monstruoase" (cuvîntul chiar e al lui Massis), socot că introducerea izvoarelor, din care a fost inspirată comedia neguțătorului venețian, prezintă un interes de raporturi culturale ale unei epoci în afară de acel al creației propriu-zise.

Una din cele două fabule ale piesei — aceea care în toate timpurile a aprins mai mult închipuirea și care amintește, mai întîi, marelui public pe *Neguțător...*, povestea livrei de carne, trecută drept clauză de contract — urcă pînă departe în legendele budiste, și mai apropiată de noi, trece prin legile celor douăsprezece table ale Romei. Certurile juridice, care s-au năs-

cut în jurul acestei piese, în timpurile moderne, asupra legitimității unei asemenea clauze au fost deșarte, căci s-a ignorat sistemul de adaptare — lipsit de scrupule cronologice — al lui Shakespeare, care, în cazul de față, constă numai din transpunerea în Veneția vremilor sale, a unor stări de lucruri aproape barbare, contînd ca obiceiuri internaționale, într-o antichitate îndepărtată.

Ca izvor mai apropiat, s-a servit, fără îndoială, de povestirea : *Aventura lui Gianetto,* din colecția *Il pecorone* a lui Giovanni Fiorentino, apărută pe la 1558, la Milan, povestire în care se găsește aproape întreg actul dezbaterilor din fața Dogelui.

Pentru a doua fabulă a piesei — povestea alegerii pretendenților Porziei între cele trei casete : de aur, de argint și plumb, e probabil că Shakespeare s-a inspirat din colecția medievală de povestiri numită *Gesta Romanorum.* Iar întrucît privește chiar personajul lui, Shylock, evreul cămătar, toată lumea îl atribuie influenței lui *The Orator* al lui Silvan, uitîndu-se o influență mult mai apropiată, aceea a lui Marlowe, care numai cu foarte puțin înaintea *Negustătorului...* reprezentase la Londra al său *Evreu din Malta,* în care Barabas e ca un Shylock mult mai crud și mai sîngeros.

Să amintim, pentru un autor din țara *Bibliei,* că numele de Shylock și Jessica sînt derivate din *Vechiul Testament.* Hebraicul Șehah, mai în urmă Scialac dă pe Shylock după cum Iska (ceea ce ar însemna : privitoarea) — și Jessica are obiceiul acesta — dă la Shakespeare pe Jessica (Brandes).

Acestea sînt fabulele deosebite, care se împletesc armonios în cele cinci acte ale *Neguțătorului,* alcătuind povestea unei prietenii — Antonio, neguțătorul (bogat și nobil) din Veneția, cu Bassanio ; a unui cămătar : Shylock, care dă bani cu împrumut lui Bassanio, cu garanția lui Antonio ; a livrei de carne ce urmează, conform învoielii, să-i fie tăiată lui Antonio, de Shylock (cît mai aproape de inimă) ; a fetei bogate și istețe, Porzia care urmează să se mărite cu pețitorul care va alege bine din cele trei casete pe aceea care închide chipul său ; a judecății ; a schimbării Porziei în judecător ; a fericirilor și nunților de la sfîrșit ; a păcălirii lui Shylock.

E de remarcat procedeul acesta atît de frecvent la Shakespeare, al îmbinării a două acțiuni.

Drama se începe cu una din ele (în cazul nostru cu povestea lui Shylock). În cîteva scene, schițează — pentru a putea fi lesne recunoscute în urmă — personajele principale ale acțiunii. Apoi, părăsește complet lumea înfățișată și intră, de-a dreptul, în alta, în evenimentul cel mai de seamă, care zbuciumă această a doua lume, despre care nu avem nici o cunoștință. Spiritul spectatorului alarmat de neînțelegere începe să se neliniștească, pentru ca deodată, prezența unui personaj cunoscut, sau cîteva cuvinte numai să facă legătura, să aducă surpriza, să angreneze cele două acțiuni, care de acum vor merge paralel, soluționîndu-se adesea, evenimente dintr-una cu personaje din cealaltă, alcătuind un tot armonic și gradat. Clipa cea grea a sudurii a fost astfel sărită, realizîndu-se nu numai scopul dorit, dar un cîștig pentru interesul întregii piese. Punctul slab s-a preschimbat într-un pivot, care rămîne ca un punct de reper în amintirea spectatorului.

Astfel ni se înfățișează prima apariție a lui Bassanio în casa Porziei.

Pe drumurile prăfuite ale unor povestiri vechi și deșarte, pasul lui Shakespeare lasă în urmă-i viață — pretutindeni. Lucrul acesta te încîntă, cînd amănunțești creația *Neguțătorului*...

E ca o grădină în care toate potecile îți sînt închise, lăsîndu-te să te zbați într-o lume pe care o simți pînă la ultimul amănunt.

Sîntem la Veneția. Coloarea locală a portului acestuia, în care se ciocnesc două lumi, Orientul cu Occidentul, obiceiurile, luxul, care, toate, rămînînd ale Renașterii, au totuși ceva în plus din al Veneției, așa cum ne-am deprins să le vedem în pictorii ei mai ales, sînt cuprinse în limba lui Shakespeare.

În tînguiala lui Shylock, cu privire la risipa Jessicăi, convorbirea lui cu Tubal — „a dat atît bănet pe o maimuță", „n-aș fi dat pe o pădure de maimuțe" — e și dezvoltarea unui aceluiași sentiment : avariția, e și comedie și e și pictură ! Carpaccio în pînzele sale n-ar fi reușit mai bine !

Acest Shylock — care creează conflictul negustoresc, aș scrie, bazat, firește, tot pe bazele avariției sale, cu Antonio „care dă bani fără dobîndă" — se izolează din lumea în care trăiește. Izolarea aceasta ni-l păstrează antipatic, nu ne înduioșează niciodată, ceea ce-l și oprește ca, strîngînd atîta prigoană pe capul său, să nu izbutească să dea un caracter de tragedie, piesei (Wolff).

Toţi ceilalţi sînt risipitori şi unii din ei fără griji şi bogaţi. El singur are frigurile banilor. Ceilalţi nu-şi văd viaţa, pentru că o trăiesc. El le-o vede pe a lor pînă în amănunte. De aceea e firesc ca trăsăturile pitoreşti ale vieţii rafinate veneţiene să se găsească în rolul Shylock, care le comentează în lumina sentimentelor sale.

Shylock e un izolat. El n-are decît o legătură : cu banii săi. Din ea, fiindcă i-o slăbeşte, se urzeşte lupta cu darnicul Antonio, luptă la baza căreia stă discuţia din actul întîi, asupra legitimităţii împrumutului, discuţie cum n-am mai întîlnit în teatru decît în *Puterea întunericului* a lui Tolstoi, însă acolo argumentată în sens contrar lui Shylock. El n-are nici un ascendent asupra fiicei sale Jessica, şi nici nu suferă prea mult de fuga ei, ci mai degrabă de banii pe care i-a luat cu ea. Astfel reiese din textul lui Shakespeare. Între scena a V-a, actul al II-lea, cînd Shylock pleacă să cineze în oraş şi finalul scenei I-îi, actul al II-lea, cînd se reîntoarce şi-şi găseşte casa părăsită de copila sa, „nu mai există nici o acţiune a lui Shylock în scenă".

Scena dezolării şi a batjocoririi lui Shylock intercalată pentru uzul interpreţilor lui Shylock — păstrată şi aşa de frumos redată numai (ca realizare scenică locală) în reprezentarea de la Teatrul nostru Naţional — e apocrifă.

Legînd-o de o nouă titulatură a piesei (*Shylock* în loc de *Neguţătorul din Veneţia*), care nu e aceea a textului lui Shakespeare, de suprimarea scenei de comedie (a V-a din actul al III-lea) şi de aceea a scenei explicative (servind tot comedia : cedarea inelelor), a II-a, din actul al IV-lea ; de readucerea lui Shylock în scenă, în timpul ultimelor replici ale piesei, pe cînd la Shakespeare dispare definitiv din scena I-îi, actul al IV-lea, de la judecată, se obţine — contrar textului — transformarea acestei comedii într-o tragedie cu Shylock personaj central.

Fireşte că această figură a fost desemnată de Shakespeare, astfel încît să poată străbate viitorimea. Acestea erau „mijloacele" lui Shakespeare chiar pentru roluri secundare. Dar de aci pînă la răsturnarea tuturor valorilor, pînă la crearea unei noi piese care să graviteze în jurul cămătarului e o cale lungă şi nicidecum folositoare.

Prin asemenea procedee se deplasează centrul dramei.

Modificări mai puţin însemnate şi grave în reprezentarea de la Teatrul Naţional au fost contopirile unor anumite scene.

Astfel s-au jucat într-un singur tablou : actul I, scena II ; actul II, scenele I, VII, şi IX. E mai comod, fireşte, pentru problema montării, însă ia ceva din viaţa textului, mai ales cînd e încărcat de evenimentele unei îndoite acţiuni.

Tot pentru tehnica shakespeariană voi aminti în treacăt, scena a II-a din actul al II-lea între Gabbo şi fiul său Lancelot. Suprimarea unui simţ — vederea — şi înşelarea pe care o altă persoană o poate da orbului, poate crea, după cum e mînuit dialogul, comic sau tragic. Comic în cazul lui Gabbo—Lancelot, tragic în acel al lui Gloster—Edgar *(Regele Lear)*. E un procedeu greu şi periculos, care totuşi îi stă la îndemînă lui Shakespeare, cu uşurinţa unei jucării.

Pentru a ilustra arta cea mare din comedia *Neguţătorul din Veneţia,* vom cita scena judecăţii „speculată" cu o neîntrecută abilitate, în care se ciocnesc două concepţii de viaţă : bunătatea şi îndărătnica interpretare în litera legii : Porzia şi Shylock, precum şi în actul final plin de graţie şi nespusă poezie scena redării inelelor : Nerissa de-a dreptul lui Leonard, iar Porzia prin intermediul lui Antonio, lui Bassanio.

E o disimetrie a gestului care dă viaţă repetirii scăpînd-o de monotonie. Proiectată pe scenă creează un motiv decorativ care — o simplă sugestie, nu trag consecinţele extreme — ar putea cadra cu întreaga artă veneţiană, disimetrică.

Cîteva cuvinte despre conflictul de rasă socot că sînt suficiente pentru a şterge bănuitele şi inexistentele intenţii ale lui Shakespeare. Obiectivitatea lui în lupta dintre evrei şi creştini e manifestă cred. Căci pentru a contrabalansa judaismul lui Shylock, creat astfel pentru mai multă verosimilitate, în gustul şi în sentimentele publicului său, el a pus întreaga tiradă umanitaristă chiar în rolul lui Shylock.

Încă o dată : conflictul repauzează pe dragostea lui de camătă, iar nu pe judaismul său.

FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ

Apele, parcă, au început să bată mai puţin turburi ! „În vremuri preschimbate din ce în ce, adevăratele podoabe vor iar să strălucească, gonind la vale, la uitare, după merit, cioburile din sticlă !..." Adevăraţii stăpîni vin iar să domnească şi alaiului lor de uriaşi, Teatrul Naţional i se deschide, cuminte. Publicul îşi risipeşte visul cel rău şi se întoarce iarăşi la Molière şi Shakespeare. Meşteşuguri iscusite îmbracă pe cuvinte vechi, cît lumea, haine strălucitoare pentru priviri noi şi înclinarea ajunge patimă, dacă înseşi firmiturile lor sînt culese cu sfinţenie ! După *Bolnavul închipuit* iată *Femeia îndărătnică :* amîndouă amintiri din penumbra geniurilor ! Fiecare în parte, însă, făcînd mai mult decît zece strădanii uscate, la un loc !

E un mănunchi de piese, în opera lui Shakespeare, pe care comentatorii l-au botezat de mult : comediile tinereţii ! Alăturat de capodoperele de mai tîrziu, el păleşte. Cele patru piese care îl alcătuiesc : *Zadarnice trude de dragoste* ; *Cei doi gentilomi din Verona* ; *Comedia greşelilor* şi *Femeia îndărătnică* prevestesc numai creaţia mare din vîrsta bărbăţiei. În metodele de lucru ale lui Shakespeare, împrumutul fără griji în primul rînd, de subiecte şi chiar dezvoltări, firul preţios — în aceste patru piese — ne trece frînt, pe sub ochi. Shakespeare e încă rob al înaintaşilor săi, şi poleieşte numai pe tipic vechi, acolo unde geniul său nu simte prea multă împotrivire. De-

altfel, prelucrările acestea corespund şi unor anumite necesităţi : Shakespeare la această epocă era un biet actor, care se îngrijea foarte mult de succesul reprezentaţiilor sale. Viaţa engleză din acea vreme îi [im]punea anumite reguli estetice şi morale de care nu se putea îndepărta decît sub pedeapsa unor pagube însemnate. Întrucît aceste reguli vor fi influenţat asupra *Femeii îndărătnice* de pildă, vom vedea în curînd.

Subiectul e împletit din două ramuri : — acţiune principală şi secundară — a căror taină o avea atît de strălucit Shakespeare. Caterina — femeie îndărătnică — îl dezesperează pe tatăl său, Baptist, nobil din Padua, cu încăpăţînarea şi răsfăţul său (ceea ce în zvonul lumii circulă ca răutate). Alături de ea, Bianca, o mieluşică — antiteza romantică pusă chiar în datele temei ! — e ca o floare plăpîndă, în jurul căreia roiesc peţitorii. Toată lumea fuge de Caterina, pînă ce, într-o bună zi, se găseşte un nobil din Verona, Petruchio, care se încumetă să o ia de soţie. Şi din seara nunţii chiar, porneşte să o îmblînzească. Lupta împotriva Caterinei — acţiunea principală — o poartă Petruchio prin fel de fel de mijloace : înspăimîntare, înfometare, nebunie... şi atît de bine încît reuşeşte să facă din ea o adevărată soţie bună, supusă, cu dragoste şi respect de soţul ei. Bianca se mărită şi ea, sub cele mai bune auspicii — acţiunea secundară. În actul din urmă, cele două căsnicii, cele două concepţii, stau faţă în faţă. Şi acum, spre mirarea tuturor, şi pentru o bună încheiere morală a piesei — iată una din regulile căreia trebuia să i se supună Shakespeare, la acea epocă, subt presiunea puritanilor, fapt căruia i se datoreşte şi prologul — iat-o pe Caterina dînd sfaturi de supunere către bărbat surorii sale Bianca, un suflet mijlociu, încropit, care n-a putut cunoaşte în viaţă nici porniri vijelioase şi care, deci, n-a putut trece nici prin temeinice experienţe.

Toată piesa, scutită de realism prin prologul care o proiectează de la început numai în lumea fanteziei, are o preocupare pur teatrală ; fapte pentru fapte ; încăpăţînare pentru încăpăţînare ; la o toană să răspundă cu o toană şi mai mare, iată metoda lui Petruchio de îmblînzire. *Femeia îndărătnică* din punct de vedere dramatic e minunat construită ; personajele au contururi netede şi trăiesc astfel că nu pot fi uitate, — suflul shakespearian le-a dat viaţă ! — dar peste tot, foarte puţină preocupare de psihologie. E o fantezie, vie pe scenă ; are deci strict

psihologia necesară ; încolo — fapte. În opera shakespeariană problema relaţiilor dintre bărbat şi femeie, în căsnicie, revine deseori şi în toată gama sentimentelor — de la *Macbeth* la *Visul unei nopţi de vară*. Era o preocupare a vremurilor acelea, asupra cărora stăruia şi religia, cu pretenţiile sale.

Şi spaniolii au cunoscut problema aceasta. Peste tot, atît la Shakespeare cît şi la spanioli, de cîte ori s-a pus, ea a fost soluţionată prin analiza diferitelor laturi ale sufletului. Astăzi Shakespeare a vroit însă să uite lucrul acesta ; a vroit numai s-o facă pe Caterina, femeie bună în fond — rîsgăiată, capricioasă, iar nu cu o răutate organică — să-şi macine nebunia sub puterea unei şi mai mari nebunii, a lui Petruchio ! [...]

Spania, de la începuturi pînă la Calderón

TEATRUL MAI VECHI SPANIOL ȘI ÎNCEPUTURILE LUI LOPE DE VEGA

Teatrul spaniol are ca trăsătură caracteristică o concentrare a propriului său material, în timp. Tot ceea ce, evolutiv și istoric, în celelalte teatre — și în special în teatrul francez sau în cel german sau italian — găsim risipit pe o mai mare întindere de vreme, teatrul spaniol are darul să le strîngă în cîteva secole, și, lucru foarte important, să folosească în plin Baroc, în plin sfîrșit de veac XVI și XVII, rodul unei civilizații și unei discipline medievale, fără pauză.

Trebuie să spunem din capul locului că acest teatru spaniol este un teatru închis, în înțelesul că există un consens absolut între autor și comentator, înțelegînd prin comentator publicul. Atît unul cît și cellalt cred în același lucru ; sînt hotărîți să nu vadă decît aceleași săvîrșiri. Scena și teatrul acesta închis nu se mai întîlnesc decît, într-o formă mult mai redusă, în teatrul ordinului iezuit — în teatrul religios de mai tîrziu, în timpul Reformei — și încă, într-o insulă mult mai puțin importantă din teatrul Reformei însăși, în teatrul silezian, în teatrul nord-estului Imperiului German din vremea Barocului ; în afară, firește, de cele două forme tipice de teatru închis : tragedia elină și drama lirică japoneză.

Acest fenomen, însă, nu-l putem găsi decît la începutul veacului XV și XVI, în plin [Ev Mediu].

Ca și teatrul grecesc, cel spaniol are, în primul rînd, o caracteristică : este național. Era și greu să fi fost altfel, cînd,

după o luptă de un mileniu aproape — dusă ca să curețe Peninsula Iberică de cotropirea arabă — era vremea ca toate manifestările acestui neam să se producă în primul plan, pe o comunitate națională. Astfel că [teatrul] * spaniol trebuia înainte de toate să se integreze în această comunitate și să servească ideile care, în prim plan, sînt ideile acestei comunități.

În al doilea rînd, acest teatru este colectiv și religios-catolic.

Lumea spaniolă nu a fost atinsă de individualism. De aceea putem constata în lumea spaniolă o continuitate a Evului Mediu în ce privește idealurile și deprinderile acestei epoci, în plin Baroc, în plină literatură universală evoluată, fie sub mîna lui Lope de Vega, fie sub aceea a lui Calderón de la Barca. De aceea teatrul spaniol prezintă — din punct de vedere teatral — o formă care subliniază ideea aceasta de continuitate socială și politică, lucru foarte interesant, care nu-și găsește asemănare, după cum notam mai sus, decît numai în tragedia grecească și în *„nô"*-ul japonez. Acest lucru este *„auto-ul sacramental"*, care, din punct de vedere al valorii culturii spaniole, cred că trebuie pus înaintea comediei create de Lope de Vega și de Calderón de la Barca. Pentru că acest „auto-sacramental" — pe care-l vom analiza atît din punctul de vedere tehnic, scenic, cît și din punctul de vedere al creației sale dramatice — reprezintă spiritul închis al lumii catolice spaniole și reprezintă, mai cu seamă, exponentul teatral al acestei civilizații.

Firește că și în Spania teatrul religios, ramura cea mai importantă a teatrului **, începe foarte de demult, mai de demult decît în Franța, care este centrul teatrului religios. Franța cunoaște abia în veacul X un text care vine de la Fleury sur Loire — centrul de unde pornește teatrul religios și în restul lumii apusene — un text care se interpolează întîi la liturghia de Paște și pe urmă la aceea de Crăciun și din care, dezvoltîndu-se, încetul cu încetul, se creează „misterul".

Spania nu cunoaște lucrul acesta. Este adevărat că cunoaște și ea un text de mister medieval care-i vine cu împrumut, în veacul XIII, din Franța. S-au păstrat numai 147 versuri dintr-un „mister" al regilor magi — deci un mister al Epifa-

---

* În textul de bază : „poetul".

** Amintim că în teatrul spaniol sînt trei izvoare de inspirație : teatrul religios, teatrul istoric, inspirat din evenimentele trecutului spaniol, și, în sfîrșit, punctul de vedere realist, reprezentat de binecunoscuta *Celestină (n.a.).*

niei — dar care vine pe cale de împrumut prin circuitul călugărilor de la mănăstirea Cluny, un centru de cultură medievală franceză.

Dar cu mult înainte de misterul din veacul XIII, Spania cunoaşte practica teatrală şi, ceea ce este important, lucrul acesta a venit nu de sus în jos, de la biserică către popor, ci de jos în sus, de la acest popor, cald, violent, pornit mai cu seamă pe o concepţie religioasă, care este poporul spaniol, un popor totdeauna pornit să confunde credinţa sa aprinsă cu realitatea pe care o are în faţa ochilor.

Există mai mult de un text care povesteşte că episcopul — care la anumită sărbătoare pascală este obligat să spele picioarele cerşetorilor — era confundat de către poporul spaniol cu Christ însuşi, pe care îl reprezenta în această acţiune de milă, de pioşenie pe pămînt.

Această viziune a spaniolilor — proiectată din ei cu toată substanţa realităţilor de care nu se desprind nici o clipă — a creat foarte de timpuriu o mistică în biserica spaniolă, nu pentru înţelegerea poporului şi din îngrijirile clerului, cum a fost în Franţa, ci din creaţiile poporului în cuprinsul credinţei lui, în sensul că „mimusul", practica vulgară, trivială, s-a amestecat curînd, nu cu liturghia însăşi, ci cu practica bisericească. Şi lucrul acesta a fost aşa de timpuriu în Spania şi aşa de violent încît, în anul 633, Consiliul de la Toledo a fost nevoit să hotărască expulzarea * definitivă din treburile bisericeşti a acestui „mimus" ajuns mult prea realist şi adeseori trivial.

Ne amintim că întrucît priveşte teatrul religios francez, practica şi observaţia directă realistă din viaţă nu se grefează decît foarte tîrziu, abia pe la sfîrşitul veacului XIV, după ce misterul a ieşit din biserică şi a intrat în viaţa publică.

Cu totul altfel este în Spania. Acest consiliu din veacul VII, care alungă mimusul din biserică, lasă în suferinţă poporul spaniol, lipsit de teatralizarea, nu a liturghiei, ci a practicii bisericeşti, pînă cînd un papă foarte mare, Urban IV, la 1264, creează în sînul bisericii — ca pe una din marile sărbători catolice — sărbătoarea Sfintei Împărtăşanii, a Eucharistiei, care se cheamă *„Corpus Domini"*. Iar un alt papă, cu [un veac şi jumătate] ** mai tîrziu, în plin veac XV, papa Ioan XXIII, la

* În textul de bază : „expugnarea".
** În textul de bază : „două veacuri".

1410, nu numai că va consfinţi ceea ce a făcut Urban IV, dar dă pentru întreaga lume catolică — şi în special marii beneficiari au fost spaniolii lipsiţi de mimusul lor — un fel de regulament privitor la procesiunea acestei sărbători, *Corpus Domini*.

Lucrul este foarte important, pentru că aici găsim izvorul acelui „auto-sacramental", pe care-l considerăm ca fenomenul cel mai de frunte în cuprinsul teatrului spaniol, pentru că el subliniază, pe de o parte, existenţa Evului Mediu în plin Baroc, iar pe de alta reliefează acest teatru de civilizaţie perfect închisă, care este teatrul spaniol, fie din veacul XVI, fie din veacul XVII. Ceva mai mult, acest teatru spaniol nu se scapă de acest fenomen străin, liturgic, pentru că fenomenul profan este lipit de biserică. Biserica luptă la început împotriva lui, dar pînă la urmă este nevoită să-l accepte.

Se cunoaşte în ce fel, evolutiv, a scăpat teatrul misterelor religioase franceze de acest element profan. La început, în veacurile XI şi XII cînd au început misterele mari la Paris, nici o clipă nu s-a admis elementul profan, ci abia tîrziu de tot, în veacul XV, s-a altoit elementul profan pe aceste mistere.

Prin urmare, începutul „auto-ului sacramental" este reglementarea sărbătorii lui *Corpus Domini*, de către Papa Ioan XXIII, care se face într-o formă cu totul specială din punct de vedere teatral. Şi anume : de-a lungul bisericii porneşte o serie întreagă de care, pe care erau instalate, la început, nişte statui de uriaşi. După aceea urmau alte care, pe care se mima jertfa lui Iacob şi apoi carele cu statui de sfinţi. Lucrul evoluează şi — pe cînd la început aceste care erau multiple —, se hotărăşte mai tîrziu să se construiască un singur car mare, într-o construcţie care reaminteşte stîncile — de aceea se şi numea *„rocca"* — pe care erau plasate statuile lui Christ, a Maicii Domnului, a Sf. Augustin etc., statui care erau încercuite de închipuite arii de ziduri, construite în lemn sau în carton. În aceste închipuite arii stă formula germinativă a viitoarelor decoruri ale teatrului spaniol.

Cu timpul, statuile de pe aceste care sînt înlocuite cu personaje care dialoghează, iar întregul gen devine un gen literar : genul „auto-ului sacramental". Montarea acestui gen literar se va face tot cu ajutorul acestor care — evoluate mult pe timpul lui Lope de Vega şi al lui Calderón de la Barca — în diferite pieţe publice ale Madridului sau [ale] altor oraşe principale din Spania.

Cam aceasta ar fi construcţia teatrală a „auto-ului sacramental".

Îl părăsesc acum pentru o clipă — voi reveni la analiza lui, cînd voi vorbi de Lope de Vega — ca să vedem ce este el ca gen teatral şi mai cu seamă cum a evoluat ca regie acest gen teatral. [...]

Pentru moment vreau să subliniez un al doilea lucru important [şi] anume ciocnirea în veacul XIV a acestui teatru religios catolic [cu] * o altă idee mai mare, o idee care a predominat nu numai lumea spaniolă, ci întreaga lume apuseană, şi nu numai în Evul Mediu, dar chiar în plin Baroc. (În lumea spaniolă le vedem alături una de alta, fiindcă am zis că această lume formează un tot, fără hiat, între Evul Mediu şi Baroc.) Este vorba de ciocnirea acestui teatru religios, [cu] ** ideea morţii.

Se pare că sînt anumite lucruri — atît pentru individ cît şi pentru neam — care, după ce au inspirat o violentă antipatie şi o puternică groază, după ce ai reuşit să treci peste groaza care te ţine în comunicarea cu aceste lucruri (cînd lucrurile sînt de esenţă puternică, care domină întreaga noastră problematică de viaţă), te întorci înspre ele cu o adevărată pasiune. Experienţa individuală şi colectivă ne spune lucrul acesta. Se pare că aceeaşi experienţă a făcut-o omenirea, atît în Evul Mediu, cît şi în Baroc — totdeauna în epocile turburi, în epocile neclare — faţă de ideea de moarte, şi nu faţă de o idee abstractă de moarte şi nici faţă de ideea de moarte descătuşătoare, pe care ţi-o dă creştinismul, ci faţă de ideea de moarte încă legată de toată urîciunea şi putrefacţia trupului.

Sînt două categorii de morţi : este moartea tîrzie, după ce a apus de mult acela pe care-l plîngi — o moarte curată, în care nu a mai rămas decît pulbere din cadavru, iar în suflet nu a mai rămas decît un fel de nevralgie, îndemnîndu-te întotdeauna să lăcrimezi interior, ori de cîte ori îţi aduci aminte de acela care ţi-a fost drag — şi este moartea cealaltă, moartea impură, moartea plină de sucuri putride, moartea plină de lacrimi ale celui viu, moartea cărnoasă, care a impresionat întotdeauna cu peisajul mormîntului abia închis şi deschis pe urmă, foarte materială, de o fantezie morbidă, care roieşte în

*, ** În textul de bază : „faţă de".

jurul acestui mormînt ; moartea care a fost totdeauna în afecțiune [în] * lumea aceasta îngrozită din Evul Mediu și a Barocului și în special [în] ** lumea spaniolă, care a avut întotdeauna predilecție pentru ideea de moarte.

Din toate călătoriile pe care le-am făcut, pot să vă indic o mulțime de cazuri și realizări artistice, în legătură cu această idee a morții. Dacă n-ar fi decît faimosul pod de la Lucerna, împodobit cu cele 27 tablouri care reprezintă dansul morților ; dacă n-ar fi decît Holbein ; dacă n-ar fi decît faimoasa biserică Santa Maria Gloriosa dei Frari din Veneția, unde, alături de toate frumusețile Barocului și de toate bogățiile vremii, pe mormîntul dogelui Giovanni Pesaro, stau două cadavre care ies pe jumătate din criptă ; dacă n-ar fi decît jumătate din literatura franceză și atîtea alte literaturi și totuși putem vedea cît de puternică era această idee a morții în spiritul poporului din Evul Mediu.

În teatru, această idee de moarte ne-a fost servită sub formă de „dans al morții", de către spanioli în veacul XIV, cînd se construiește „auto-ul sacramental", pe care l-am rotunjit ca pe un fenomen cu totul spaniol.

Alături de el, este dansul morții care se oficiază chiar în biserică : un actor, îmbrăcat ca Moartea însăși, dansează întîi cu două fete, care în abstracțiunea medievală reprezintă Virtutea și Vițiul, după aceea le părăsește și dansează cu un rege, cu o regină, cu un episcop, cu un papă, în acel vîrtej permanent care îi duce pe toți înspre groapă.

Două veacuri mai tîrziu, cu ocazia înmormîntării lui Carol V, cînd spaniolii au primit vestea funebră de la Bruxelles, reiau acest dans al morții, care se accentuează și mai oribil, dansatorii nemaireprezentînd morți purificate de timp ci, dimpotrivă, avînd pe ei costume și închipuiri de corpuri în descompunere, amintind imaginile grozave din *„Campo Santo"* de la Pisa ; corpuri care iau în brațe, iarăși, pe mai marii lumii, episcopi și regi, și duc cu ei farandola aceasta, în cinstea recentei morți a împăratului care stăpînise de la Madrid pînă în Țările de Jos.

Ideea aceasta de moarte, [în] *** teatru, o mai găsim și în altă parte, și anume într-un oraș hanseatic, în Lübeck unde

*, ** În textul de bază : „de".
*** În textul de bază : „la".

se află singura arhivă din toată lumea care a păstrat texte după dansul morții. Lübeckul a cunoscut acest dans al morții practicat ca un gen teatral bine definit, așa cum l-am descris în cîteva cuvinte, cînd am vorbit de „auto-ul sacramental" și vechiul teatru religios spaniol.

Al doilea izvor de inspirație, după teatrul acesta religios, Spania și-l dobîndește pe linia cronicilor sale. Cronicile spaniole au fost totdeauna dramatizate ; diferitele evenimente din viața poporului spaniol au fost fixate pe un relief etic de cronicarii săi și ceea ce a fost caracteristic în cronica spaniolă este că evenimentele revărsate pe grupuri și colectivități au fost strînse de multe ori în personalități de eroi care au o înfățișare sintetică a epocii sau a grupării. Lucrul acesta dăinuiește pînă la începutul veacului XV, cînd cronica istorică spaniolă se strînge într-un alt gen mai concentrat, mai dramatic, și mai bine grupat și împărțit în diferitele articulări ale sale. Acest gen care domină cel de al XV[-lea] veac pînă la mijlocul celui de al XVI[-lea], cînd este înlocuit cu drama spaniolă, este romanța spaniolă, care merge de sus în jos, trecută prin întreaga lume socială a Spaniei.

În cuprinsul acestor *„romancieros"* cred că este absolut inutil să vă reamintesc pe cele mai importante, mărginindu-mă să citez pur și simplu numele lui *Cid.*

În sfîrșit, la finele veacului al XVI[-lea] ne găsim în fața fenomenului viu al teatrului care ne preocupă. Dar înainte de a trece la acest teatru — pe care-l voi examina în articulările lui — trebuie să insist puțin și asupra celui de al treilea izvor de inspirație, care este observarea directă și realistă a vieții, care a creat lucrul cel mai interesant din istoria universală a întregului teatru, și anume o piesă (care nu a fost niciodată jucată) care poartă numele unui personaj foarte important din ea [...], și care se cheamă *Celestina.* Această piesă cuprinde 21 acte — dealtminteri de sine stătătoare fiecare din ele — și este datorată unui oarecare Fernando de Rosas de la mijlocul veacului XV. Este un gen hibrid ; nu este precis nici gen dramatic, nici gen epic, este o amestecătură de epic și dramatic, ceea ce face ca *Celestina* să fie injucabilă. De curînd doi autori francezi au preluat nucleul dramatic din vechea *Celestină.*

Subiectul *Celestinei* este foarte simplu : dragostea dintre Calist și Melibeea. Prințul Calist se îndrăgostește de Melibeea

și profită de faptul că șoimul lui de vînătoare a scăpat în grădina iubitei sale ca să ia contact cu ea. În urmărirea planului său, are bunele oficii a doi servitori, care — ca să izbutească în a apropia pe stăpînul lor de Melibeea — cer, la rîndul lor, oficiile Celestinei. Această Celestină este un personaj genial, văzut în toată plurivalența lui ; are fel de fel de meserii, pe unele din ele nici nu le pot mărturisi în fața dumneavoastră, atîta sînt de rușinoase. Cea mai importantă din ele, însă, este aceea de a fi mijlocitoare. În lumea spaniolă — ca și în lumea italiană și cea franceză — nu era un lucru prea rușinos ca o femeie să fie mijlocitoare. Noi i-am spune pe un nume mai larg „pețitoare", dar o pețitoare care se ocupă nu numai cu înjghebări matrimoniale, ci și cu alte feluri de legături. A doua meserie a Celestinei era aceea de fabricantă de parfumuri, de dresuri, ceea ce o făcea să aibă o clientelă feminină foarte asiduă. A treia meserie a ei era de a fi puțin vrăjitoare, pentru că nu o dată invocă pe Satana și puterile infernului.

După cum am spus, servitorii lui Calist cer oficiile Celestinei. Aceasta, însă, în încercările pe care le face este prinsă și condamnată la moarte. Interogată, ea declară ca complici pe cei doi valeți ai lui Calist care, la rîndul lor, sînt condamnați la moarte. Și atunci, amantele acestor doi valeți — care nu erau altceva decît pensionare de ale Celestinei, într-o anumită casă, de un anumit stil și gust — își propun să scape pe amanții lor și tabără noaptea, cu o haită întreagă de flămînzi pe bietul Calist, care tocmai sărea zidul grădinei ca să meargă la întîlnirea cu Melibeea. Calist moare, iar Melibeea, de disperare, pentru că i-a murit amantul — amant foarte pur dealtminteri, căci acesta este darul acestei literaturi că pune lucruri triviale alături de lucruri de mare puritate, ca întregul Ev Mediu, dealtfel (reamintesc dragostea și castele juràminte din *Tristan și Isolda,* dar și scenele de netăgăduit realism și sensualitate) —, Melibeea se svîrle de pe vîrful unui turn, după ce mai înainte povestise tatălui său toată nefericita ei dragoste cu Calist.

Firește că *Celestina* nu a putut fi jucată niciodată și din cauza personajelor și din cauza lipsei de construcție și, mai cu seamă, din cauză că autorul — la epoca în care a scris-o — nu știa, probabil, că este mai prețios să exprimi numai ceva, decît să spui tot, iar el a avut această ambiție naivă, dar ex-

plicabilă pentru epoca lui, să spuie absolut tot ce a avut de spus, astfel că a dat ceva imens de larg, de revărsat și, bineînțeles, ceva impracticabil pentru teatrul nostru de astăzi.

După ce am precizat și al treilea izvor de inspirație al teatrului spaniol, dați-mi voie ca, înainte de a ne apropia de rosturile teatrului spaniol în plin, în veacul XVI, să mai citez pe un străbun al acestui teatru spaniol — pe care, dealtminteri, cu venerație îl citează și Cervantes și Lope de Vega — și anume pe Lope de Rueda, un pasionat al histrionescului meșteșug.

De profesie aurar în Sevilla, Lope de Rueda își părăsește meseria și, împreună cu soția lui Marina, pornește să practice fel de fel de mici farse de proprie compoziție, prin sate și orașe. [...]

Personalitatea acestui patriarh al teatrului, iar nu al dramei spaniole, ne face să-l apropiem de o altă personalitate asemuitoare, din altă civilizație, și care nu este altul decît Hans Sachs din literatura germană. Unul aurar, celălalt cizmar, fiecare improvizează un fel de *intermezz[o]-uri* — dincolo se cheamă *„Fastnachtspiele"* — creînd celula autentică, națională și etnică a teatrului respectiv, pe care, mai tîrziu, se vor grefa influențele din afară. Astfel [pe] * acest teatru al lui Rueda se grefează, pe la 1575, un fenomen care determină marea mișcare de teatru spaniol, și anume influența Commediei dell'Arte italiană. La această dată Commedia dell'Arte trece în Spania și îi miră pe spanioli, dar încetul cu încetul ei își apropie această deprindere teatrală, mai cu seamă că acolo nu era vorba decît prea puțin de text și mai mult de improvizația scenică a actorului, care trecea în fața publicului său.

Procesul acesta de asimilare este atît de [rapid] ** în fața lumii spaniole, încît numai cîțiva ani după aceea, la 1579, se creează, la Madrid, primul teatru, *„Corral de la Cruz"*, iar la 1580 începe marea carieră de dramaturg a lui Lope de Vega.

Dar înainte de a intra în cercetarea operei lui Lope de Vega și înainte de Lope de Vega în aceea a lui Torres de Naharro, trebuie înfățișată această clădire de teatru spaniol, pentru a se urmări mai bine în ce cadru s-a dezvoltat marea producție, care a ținut cincizeci de ani, a lui Lope de Vega.

---

* În textul de bază : „în".
** În textul de bază : „repede".

La 1579 s-a construit primul teatru, *„Corral de la Cruz“*. Cîțiva ani mai tîrziu, se construiește *„Corral del Principe“*. La epoca aceasta — sfîrșitul veacului XVI, cînd debutează Lope de Vega în Spania —, erau trei categorii de teatre : era teatrul religios, care se petrecea mai cu seamă în biserici sau în capelele palatelor ; era teatrul, foarte pompos, al principilor — așa cum a ajuns mai cu seamă sub Filip IV, marele protector al teatrului spaniol — unde influența Renașterii se simte cu timpul și în decor și așezare ; și, în sfîrșit, ceea ce ne interesează pe noi, era teatrul pentru care Lope de Vega a scris mai mult, teatrul popular, care era organizat într-o curte așezată între zidurile unei case. În această curte, locurile importante — ceea ce înțelegem noi astăzi prin „parterre“ — erau locurile în care se sta în picioare, și lumea aceasta care sta în picioare, lume de tîrgoveți modești, de meseriași, de marinari, de haimanale, dădea tonul, accepta sau respingea piesa ; cu alte cuvinte era un fel de tirană a teatrului, ceea ce a făcut să fie numită *„mosqueteros“*, pentru că în această luptă teatrală era aceea care determina succesul unei piese.

Într-un *„corral“* de acesta madrilen, de la sfîrșitul veacului XVI, erau de jur împrejur chiar bănci pe care se ședea, iar femeile, izolate de viața publică, încă după obiceiul milenar al influenței orientale, arabe, ședeau nu în acest cuprins liber, ci în casele care împrejmuiau curtea în care se juca teatrul și priveau de la fereastra zăbrelită.

Un asemenea teatru popular, un *„corral“* din acestea, a ținut neapărat Filip IV să-și construiască în palatul său de la Buen Retiro, pentru că voia să vadă chiar în cuprinsul palatului său cum petrecea publicul în acest *„corral“*.

Publicul acesta — și lucrul este foarte important —, amestecat, strîns în majoritatea cazurilor din scursoarea străzilor, a atelierelor și a porturilor, era totuși nu un public de proletari, cum ar fi astăzi un public minor într-o mare aglomerație, ci era un public național. În adevăr, acest public, indiferent de situația socială din care era alcătuit, dădea coheziune, dădea unitate și dădea acel „închis“ de civilizație strict spaniolă, de care am vorbit la început, și pe care vreau s-o subliniez și numai în fața căruia se puteau reprezenta comediile lui Lope de Vega și ale lui Calderón de la Barca, dar mai ales acel „auto-sacramental“.

Organizarea misterului de către actori era foarte modică — cu toate că [Augustin] * de Rosas ne dă o listă de opt organizaţii de trupe din această epocă — foarte interesantă de urmărit **, după numărul actorilor care alcătuiau trupa şi mai cu seamă după rostul lor în reprezentarea diferitelor piese.

Primul tip de trupă, pe care îl citez după lista lui de Rosas, dacă se poate numi trupă, poartă numele pitoresc de „*Bubulú*" şi nu este altceva, decît un singur actor, un mim, care traversează Spania de la un capăt la altul, se opreşte în oraşe dar mai ales prin sate, cere voie preotului din partea locului să joace, se urcă pe o ladă şi, în faţa primarului şi a notarului care-l asistă, începe să mimeze cu vocea schimbată personaje bine cunoscute, iar în cele din urmă este plătit în natură, dîndu-i-se o bucată de pîine şi o supă. Este actorul primitiv, care apare la începutul oricărei vieţi teatrale.

Al doilea tip de trupă este „*Ñaque*", o trupă formată din doi actori, care au această caracteristică că poartă [cîte] o barbă falsă.

A treia trupă este „*Gangarilla*", formată din trei-patru actori, care au cu ei şi un băiat de 15-16 ani pentru rolurile feminine.

A patra categorie de trupă se numeşte „*Cambaleo*", formată din 4-5 bărbaţi, care urlă şi o cîntăreaţă care cîntă.

A cincea categorie se cheamă „*Garnacha*", formată din 5-6 bărbaţi, o femeie şi un băiat. Această trupă poate juca pînă la patru comedii, pînă la trei „auto-sacramentale" şi intermezz[o-]uri.

A şasea categorie de trupă este „*Boxiganga*", formată din 6-7 bărbaţi, două femei şi un băiat. Călătoreau cu două cufere, pe doi măgari şi patru cai.

A şaptea categorie este „*Farandula*" şi, în sfîrşit a opta categorie „*Compañia*", o trupă plină, care a cunoscut succese mari la Madrid, trupa lui Lope de Vega şi a lui Calderón de la Barca, compusă din 30 persoane, care jucau fel de fel de roluri şi care puteau avea un repertoriu de 50 bucăţi.

Şi acum, după ce am văzut în ce consta teatrul lui Lope de Vega, trebuie să vă spun că, în ce priveşte decorurile, [acestea] era[u] foarte simple, şi anume pînă la 1610, cînd

---

* În textul de bază : „Fernando".
** În textul de bază : „urmat".

s-a inventat culisa, ele constau dintr-o simplă pînză. Pînă la această dată nu exista decît fundalul pentru care Lope de Vega avea o afecţiune specială.

El detesta decorul complet, întrucît ţinea şi voia ca decorul — şi aici sensul lui neîntrecut de teatru îi dădea dreptate — să-l creeze textul, iar nu textul să fie legat de decor. El ţinea ca prin fantezia spectatorului să reiasă topografia în care se desfăşoară acţiunea ascultînd numai textul. Este ceea ce s-a numit mai tîrziu „teatrul poeziei", adică al cuvîntului, creat din sugestia cuvîntului rostit — acelaşi sistem ca şi în întreaga producţie a epocii elisabetane — spre deosebire de teatrul vizual, ce stă sub puterea decorului privit de spectatori.

Dar înainte de a trece la Lope de Vega, trebuie să citez pe Torres Naharro care a fost numai un predicator asimilat de puternica tonalitate etnică a publicului spaniol. Torres Naharro este un călugăr care porneşte din Spania într-o aventură ce i-a fost neprielnică, fiindcă se lasă prins de nişte piraţi şi aruncat pe coastele Italiei. Se duce la Roma, unde caută să se căpătuiască lîngă lumea marelui episcop spaniol, care domina Vaticanul şi din care mai tîrziu era să iasă Papa Alexandru VI Borgia. Nu reuşeşte şi atunci se îndreaptă spre centrul cel mare şi autentic spaniol din Italia ; se duce la Napoli, unde intră în slujba unui cardinal ; scrie o serie de patru tragedii care, fără să fie o imitaţie clasicizantă a Renaşterii italiene, [sînt înfăţişate ca atare de autor, care] * la un moment dat, [se laudă] că este primul care scrie în limba castiliană pe model italian. Fireşte că toate aceste lucrări sînt date să fie jucate în Spania, unde cad şi atîta timp cît nu preface aceste imitări şi tăieturi din Renaşterea italiană în gustul spaniol, acest poet nu poate avea succes.

Ceea ce este remarcabil pentru teatrul spaniol, sub mîna lui Naharro, este că el construieşte pentru prima oară piesa dramatică ; el este inventatorul *„giornadei"*, a actului spaniol. El împarte tragedia sa în cinci *„giornade"* ; Calderón de la Barca şi Lope de Vega [o] împart numai în trei „giornade". *„Giornada"* aceasta, însă, se deosebeşte de act, nu numai prin faptul că este o tăietură mai cuprinzătoare, dar, din cauză că poporul acesta spaniol, viu, nerăbdător, care nu admitea lungimi, şi mai ales setos de informaţii, ţinea ca la aceste

* În textul de bază : „dar se laudă însuşi Naharro".

„giornade" — care nu erau decît o călătorie de o zi — să fie informat şi sub raportul evenimentulu istoric şi sub raportul evenimentului geografic şi sub acela al evenimentului social, sau politic ; trebuia ca această *„giornadă"* să nu fie pur şi simplu o tăietură dramatică dintr-o bucată care se reprezenta ci, ceva mai mult, să fie bine hrănită într-un anumit sens enciclopedic, al epocii de atunci.

Naharro cel dintîi precizează lucrul acesta. Dar el mai încearcă un lucru, care pe urmă a fost eliminat sub Lope de Vega : încearcă să scrie piesa în mai multe limbi. Astfel, o piesă a lui, *Soldatesca,* este scrisă în nici mai mult nici mai puţin decît în : castiliană, franceză, napolitană, puţină germană şi cîteva cuvinte de engleză. Acest poliglotism al piesei n-a avut nici o favoare în faţa publicului spaniol.

După Naharro care a fost iniţiatorul stilului dramatic şi al tehnicei teatrale spaniole, iată-ne apropiaţi de Lope de Vega.

Ar fi oţios, deşi amuzant poate, să povestesc toată viaţa tumultoasă a acestui poet. Tot ce ţin să spun este că Lope de Vega este o forţă a naturii, un copil minunat, care la vîrsta de 10 ani scrie versuri, iar la vîrsta de 18 ani are deja un trecut şi un divorţ. A fost luat pe vasul amiral al faimoasei *„Armada",* care a pornit împotriva lumii engleze ; a eşuat, a trecut prin furtuni, a fost condamnat, se întoarce la Madrid, unde se căsătoreşte pentru a doua oară — o căsătorie zbuciumată ; aceasta nu-l împiedică să-şi înşele un bun prieten cu amanta lui ; are o legătură nelegitimă cu altă femeie, din care legătură ies 7-8 copii ; divorţează a doua oară şi se însoară pentru a treia oară. Toată viaţa lui nu este decît o oscilare între femei şi producţia sa teatrală. La vîrsta de 50 de ani se călugăreşte, de bună credinţă, închipuindu-şi că astfel va găsi liniştea şi echilibrul sufletesc. Fireşte, sub rasa de călugăr, pe care o păstrează cu ardoare pe el — sub care însă păstrează în suflet dogoarea pasiunii pentru femei — îşi începe vechile lui obiceiuri şi mai scandaloase, pe o întreagă scară. Are de-a face cu fel de fel de femei, de la cea mai înaltă aristocraţie pînă la florărese, pînă la servitoare. Încă dincolo de vîrsta de 70 [de] ani, trecînd şi prin viaţa monahală, Lope de Vega mai suspină încă după trecutul lui atît de bogat în figuri feminine, ceea ce [îl] face pe un contimporan al său să spună că „bătrîn încă, îi luceau ochii cu

anumită aprindere de cîte ori îi apărea în cale o frumoasă spaniolă".

În cursul acestei vieți, plină de neliniște, a dat timp de 50 [de] ani, continuu, o [vastă] creație pentru teatrul spaniol. Timp de 50 [de] ani, societatea spaniolă, în frunte cu acei *„moscheteros"* de care am vorbit adineauri, care făcea ploaia sau vremea frumoasă în teatrul spaniol avea să asiste și să judece piesele scrise de Lope de Vega.

Firește că marea operă a lui Lope de Vega nu poate fi clasificată. El a lăsat 1 500 piese și 400 de „auto-sacramentale" și în afară de poeme epice și de poezii lirice a mai scris o întreagă literatură a dragostei. Cel puțin partea de literatură dramatică nu poate fi împărțită pe genuri, pentru că, ceea ce este important, din cauza temperamentului publicului spaniol, categoriile clasice și clasicizante — mai cu seamă acelea ale Renașterii italiene — nu au fost valabile în Spania : pe de o parte tragedia nu poate fi tragedie, pe de altă parte comedia nu poate fi comedie.

Sub mîna lui Lope de Vega și a teatrului spaniol, apare pentru prima oară — cu mult înainte de teatrul german, de teatrul francez, de cel englez, cu mult înainte de epoca romantismului și a lui Victor Hugo — apare practicată în teatru formula romantică, amestec de element tragic, alături de cel comic ; amestec de lucru brutal realist alături de lucru idilic. Toate aceste genuri se amestecă în [piesele lui] Lope de Vega, și întreaga lui operă este, astfel, o uriașă caracterizare care constituie dealtminteri valoarea lui reală. Toată lumea spaniolă trece sub mîna lui : florărese, vînzătoare, hamali, regi, prinți și, ceea ce este și mai interesant, în special, [în opera lui Lope de Vega] este *„comedia de capa y espada"*, în care se amestecă și se săvîrșesc lucruri de către un fel de mică aristocrație spaniolă, pe care el o cunoaște bine și îndeaproape. [...]

[...] Pentru a ne apropia de Lope de Vega și a preciza importanța sa și a operei sale, cred că se cuvine să rememorez la început cîteva elemente absolut necesare, cu care trebuie să ne apropiem de acest mare scriitor. Mai întîi trebuie să pun la punct epoca în care a scris și în care s-a produs.

[Lope de Vega] se naște la 1562 și moare la 1635 și partea cea mai mare a operei sale o produce după 1600, cînd începe să aibă oarecare concurență — între anii 1620—1625, adică pe la sfîrșitul vieții sale —, din partea lui Calderón de la Barca care, incontestabil, că în cuprinsul literaturii spaniole este dramaturgul tipic pentru epoca de Baroc.

Totuși Lope de Vega nu poate fi înlăturat de la această lume de Baroc și această lume, peste care se revarsă opera lui Lope de Vega, [care este] *, poate, partea cea mai importantă, trebuie puțin recaracterizată și așezată în elementele ei componente.

Barocul urmează, ca o epocă de civilizație europeană, celeilalte epoci care a premers-o și care se cheamă Renașterea. Spre deosebire de această Renaștere, Barocul țărilor apusene, și în special Barocul spaniol, are o mulțime de trăsături precise.

În primul rînd individualismul Renașterii dispare. Barocul este epoca care se construiește puțin după tipicul Evului Mediu,

* În textul de bază : „și".

piramidal. În vîrful acestei piramide este totdeauna regele, un rege absolut, un rege care reprezintă nu numai tronul, puterea pămîntească, dar, în același timp, și ceva din puterea dumnezeiască ; tronul și crucea stau sub același polog în Baroc. Întrucît privește manifestarea individuală, [ea] este aproape suprimată ; individul este turtit. Barocul apasă la pămînt pe toți cei cu scara mică, dînd acest imens polog statului, care se cheamă „rege și cruce" și construind totul, dintr-un fel de necesitate de majestate, la scară de monumental. De aci corespunde în stilul, în arta, în literatura Barocului de pretutindeni această scară gigantică.

În afară de aceasta, Barocul este o epocă otrăvită de tot felul de importațiuni, fie materiale, sub formă de fel de fel de lucruri noi, care vin să fermenteze biologic și să enerveze starea de suflet a europenilor și în același timp și sub formă de orizonturi largi deschise — a trecut descoperirea Americii. Este o lume enervantă acest Baroc, o lume pesimistă și cu o caracteristică : fundamental, profund teatrală.

Barocul este teatral în biserică, este teatral în arhitectură, este teatral în pictură, revărsat, împodobit la exces în toate manifestările lui spirituale.

În teatralismul acesta al Barocului se plasează epoca de mare fecunditate a lui Lope de Vega și în primul rînd de la acest teatralism al Barocului a împrumutat el acea frămîntare care l-a făcut să scrie atît cît a scris.

Din punctul de vedere al artei teatrale propriu-zise însă este o subțire și precisă demarcație de făcut între această epocă a Barocului și epoca care a premers-o.

De unde Renașterea este epoca formulei libere, Barocul este epoca formulei strînse, tăiată într-un tipar precis. Tot ce ne-a rămas ca fenomen scenic de la Baroc poartă această pecete de tipar strîns în regule, din care nu se poate ieși. Și genul de scenă caracteristică — moștenită de lumea modernă de la Baroc — este genul cel mai strîns în creație, fără organizație de piesă, cu elemente din afară, cum este muzica, este opera.

În afară de operă mai este ceva de la Baroc — care a moștenit regulile și forma tragediei clasice — [și anume] regulile strînse ale celor trei unități : [de] loc, [de] acțiune și [de] timp, împotriva cărora Lope de Vega, veți vedea cum, în curînd, se ridică.

Deci din acest Baroc strîns, Lope de Vega, în opera lui largă, fără nici un fel de tipar, nu putea să aibă nici o moştenire.

Ce primeşte în schimb [el] de la Baroc ?

Primeşte o tonalitate sufletească şi în special o tonalitate religioasă, care se va stratifica şi preciza mai ales într-o parte din operele lui, despre care voi vorbi de îndată, [în] acele „*autos-sacramentales*", nişte specifice piese religioase spaniole, în care a excelat Lope de Vega şi [în care direcţie] va fi continuat de Calderón de la Barca, însă cărora forma definitivă Lope de Vega le-a dat-o.

Deci [Lope de Vega este] un scriitor numai cu tonalitate sufletească din Baroc, ca formă [însă e] un scriitor liber ; un scriitor liber, aş spune din Renaştere, pentru Renaştere, şi acela care, în materie de teatru, ne-a dat forma liberă.

În primul rînd Renaşterea ne-a dat forma Commediei dell' Arte, în care actorul improvizează pe scenă. Alături de acest actor, secretul cel mare al creaţiei lui Lope de Vega şi fecunditatea lui imensă trebuie căutată în acel resort care seamănă mult cu resortul actorului italian în Commedia dell' Arte : improvizarea pripită. Este o inventivitate facilă, fecundă, care îl caracterizează pe Lope de Vega în forma aceasta absolut liberă de artist de Renaştere, care îl aşază cîteodată, din acest punct de vedere, lîngă artiştii Commediei dell'Arte.

După această caracterizare, după deosebirea dintre Renaştere şi Baroc, trebuie să mai adăugăm că în afară de epoca care influenţează pe Lope de Vega, fără îndoială că şi tonalitatea literară locală şi climatul spaniol, în care el a trăit, au un mare rol în producţia lui literară.

Ceea ce ni se pare nouă ciudat în literatura spaniolă este, incontestabil, un lucru care vine de foarte de departe. Din toată literatura apuseană, literatura spaniolă păstrează această ciudăţenie datorită unui vechi orientalism, care bate pînă la construcţia literară spaniolă din veacul clasic, mai ales, care este o veche moştenire din influenţa orientală lăsată de arabi : această permanentă necesitate de a fantaza, de a inventa, de a lega lucrurile unele de celelalte, acest gust special pentru miraculos, fantastic, multicolor, de naivitate cîteodată.

Toate aceste lucruri vin în literatura spaniolă din vechea influenţă orientală arabă, pe care literatura spaniolă a moştenit-o şi pe care, mai ales, le scoate la iveală Lope de Vega şi

Calderón de la Barca în opera lor. Această influență se adaugă influenței epocii în care a trăit Lope de Vega.

Mai este ceva : Lope de Vega, în epoca în care apare, este stratificatorul, organizatorul definitiv al dramei spaniole, căreia îi pune pecetea națională și care trebuia să îndeplinească o mare funcție socială și politică la epoca lui.

Ca să precizăm mai bine lucrul acesta, să-mi fie îngăduit să spun cîte ceva de lucrurile înconjurătoare în plasamentul lui Lope de Vega din teatrul spaniol ; să vorbesc puțin de cei care l-au precedat și mai ales ce era teatrul spaniol în epoca lui.

Istoria teatrului în Spania prezintă un fenomen foarte interesant și ciudat în același timp : prezintă un fenomen de condensare. Tot ceea ce în alte părți — în Franța, în Germania — s-a întins și s-a revărsat pe o lungă bucată de vreme, în Spania se condensează. Și Spania reușește ca în cîteva veacuri numai să refacă întreaga istorie a teatrului, ca Franța și Germania, și să ajungă la o înflorire remarcabilă numai în cîteva sute de ani.

Firește că Spania începe prin a trece [prin] * acele „mistere religioase", după care urmează o lucrare — la începutul veacului al XV-lea — foarte interesantă și cu totul specială literaturii dramatice spaniole și, în același timp, de o mare importanță pentru întreaga literatură dramatică europeană : această lucrare se cheamă *Celestina.*

Celestina nu este propriu-zis o piesă de teatru. Deși este creată ca o piesă de teatru, este o lucrare epică mare, împărțită în 21 de acte, din care se desprinde povestea de dragoste a doi tineri, trecînd însă toate firele intrigii prin mîna unui personaj central, patroana unei case de toleranță. [Această] ** piesă, însă, are în ea, în anii de la începutul veacului al XV-lea stratificat[e] toate caracteristicile viitoarei drame spaniole : aceeași paletă grea, aceleași pasiuni, aceleași omoruri, aceeași dragoste exaltată și, cîteodată, chiar aceeași naivitate în soluționarea încurcăturilor de pe scenă.

Această *Celestina* avea să prevadă, rudimentar, [atît] teatrul spaniol [din timpul lui] *** Cervantes și Lope de Vega

---

* În textul de bază : „în".
** În textul de bază : „care".
*** În textul de bază : „dinainte de".

[cît] şi cel de al doilea pol [al acestui teatru, respectiv creaţia lui] Lope de Rueda şi T. Naharro.

T. Naharro reprezintă teatrul spaniol sub influenţă italienească, puţin uscată şi cu formule împrumutate de aiurea, scrisă mai mult şi jucată mai puţin.

Lope de Rueda dimpotrivă, [...] găseşte această mare vocaţie şi porneşte cu o trupă absolut rudimentară, puţin în gustul Commediei dell'Arte. Cervantes însuşi ajunge în maturitatea lui să spună că a văzut în tinereţea lui acest teatru care avea ca recuzite patru lăzi în care erau patru măşti, patru bărbi şi patru costume. Acesta era teatrul lui Lope de Rueda, care mergea din han în han şi dădea reprezentaţii sumare, speculînd şi cultivînd gluma grosolană, aproape desgroşată şi rîsul gros, ţărănesc.

Aceasta este ambianţa teatrului spaniol. Cervantes este primul care a început să construiască piese de teatru şi cu toate acestea el nu rămîne prin teatrul, ci prin epica sa, în istoria literaturii universale.

Shakespeare punea mai mult preţ pe sonetele sale, decît pe piesele de teatru, şi a rămas totuşi cu piesele de teatru : sonetele nu vin pe primul plan al intereselor noastre. Cu Cervantes s-a întîmplat acelaşi lucru : a dispărut teatrul său şi a rămas epica sa, ca după el să vină Lope de Vega şi să stratifice toate aceste elemente risipite de încercări de teatru — fie livreşti, fie direct scenice — şi să ne dea începutul teatrului spaniol regulat, bine aşezat şi cu hotărîtă influenţă [asupra viitorului] teatrului spaniol.

Înainte de a trece la Lope de Vega, propriu-zis, trebuie să analizăm încă un capitol şi anume : ce era teatrul spaniol ; şi înţeleg prin teatru : edificiul, locul unde se juca teatrul.

Este puţin lucru, foarte puţin lucru, mult mai puţin decît în alte părţi şi puţin mai ridicat decît scena rudimentară a lui Lope de Rueda.

În general, la Madrid, erau cîteva teatre care erau curţi cu un *proscenium*, pe care se juca cu cîteva indicaţii locale, în genul teatrului medieval englezesc, însă acestea nu erau [piese] scrise, ci elemente de sugestie. Toate personajele, cînd se sfîrşea un act, treceau dintr-o parte în alta a scenei, ca să indice publicului că s-a terminat acel act. Atîta tot se găsea în acest teatru.

Un lucru special este așezarea de teatru și de scenă pentru acele *„autos-sacramentales"*, despre care este cazul să spun cîteva cuvinte, pentru că ele alcătuiesc opera principală a lui Lope de Vega.

Un *„autos-sacramentales"* este o piesă într-un singur act, cu caracter religios, care se dă la o mare sărbătoare a lumii catolice, sărbătoarea transformării sîngelui și corpului lui Isus Christos în acea ostie, cu care se împărtășește lumea catolică. Această transformare vine de foarte departe și este bazată pe viziunea unei călugărițe de la Liége, Juliana, care ar fi avut viziunea acestei transformări. La început sărbătoarea a fost locală, numai în dieceza Liége-ului, pe urmă, în veacul al XIV-lea, Papa Urban al IV-lea a luat această sărbătoare din lumea locală, a dus-o la Roma și a făcut una din cele mai mari sărbători a[le] lumii catolice.

Firește că această sărbătoare a avut mare vogă în Spania. În Spania se alcătuiau alaiuri făcute pe care și pe fiecare car erau două altare închinate, unul lui Isus Christos și celălalt Maicii Domnului. Aceste altare se transformă încetul cu încetul și aceste care ajung, la un moment dat, legîndu-se toate la un loc, să dea scena specifică unui *autos-sacramentales*. Trebuie să descriu această scenă ca [pe] o [modalitate] caracteristică [a teatrului spaniol].

[Această scenă] ieșea din scena propriu-zisă, de lîngă zid, și intra ca un fel de pătrat în cuprinsul publicului. La această scenă se adăuga, din fiecare latură, cîte un asemenea car : în dreapta, stînga și în fund, avînd cîte o cortină în dreapta, în stînga și în fund, iar între cele trei cortine era scena propriu-zisă, care se numea *tableda*. Pe această scenă și cu ajutorul acestor cortine și care — fiecare conținînd o serie întreagă de decoruri — puteai să dai un spectacol remarcabil, aproape [tot] atît de bogat ca spectacolul cinematografic.

Ca să vă dovedesc acest lucru, să vă povestesc cum evolua un personaj în cuprinsul unui *autos-sacramentales* scris chiar de Lope de Vega, *Los aventures del Hombre,* și ce se petrecea cu toate aceste perdele și decoruri.

Imaginați-vă că vă aflați în fața acestei *tableda* înconjurat de cele trei care cu perdelele trase. La un moment dat [de după] * perdeaua carului de [pe] stînga iese un actor : Omul.

---

* În textul de bază : „din".

Omul acesta fuge din paradis urmărit de un înger cu sabie de foc şi ajunge pe această *tableda*. Merge spre dreapta şi deschide perdeaua din dreapta. Avem acolo un fundal de decor care reprezintă un pustiu. Din acest pustiu iese un pustnic, care întovărăşeşte personajul pe *tableda*. Cortina din dreapta se închide. Cei doi se duc spre perdeaua din fund, care se deschide şi acolo se găseşte un castel cu Deşertăciunea lumii. Deşertăciunea întovărăşeşte pe om şi pe pustnic pe *tableda* şi cortina din fund se închide, după ce au ieşit de acolo cîteva personaje în frunte cu Moartea. Merg cu toţi spre carul din [dreapta] *, a cărui cortină se deschide şi vedem acolo un fundal de biserică. Omul cîntă în biserică şi la un moment dat, pe o scară rudimentară, coboară Maica Domnului [şi] îl ia pe om de mînă eliberîndu-l. În sfîrşit, glorificarea finală se petrece în acest car din urmă, de unde ies toţi afară şi se prezintă publicului pe *tableda*.

Toate aceste elemente dau remarcabile posibilităţi tehnice de scenă pentru a reprezenta în mare acest lucru. Acesta este un *autos-sacramentales*. Acesta este genul în care, în special, a excelat Lope de Vega şi care adaugă 400 de astfel de piese numărului acela formidabil de 1500 de comedii, pe care le-a scris în existenţa sa — ceea ce face aproape 1900 de bucăţi pentru teatru, în afară de scenete, lucrări mici şi, fireşte, în afară de o cantitate de poezii epice, didactice, romane etc. pe care, permanent, acest scriitor le lăsa să cadă de sub pana lui.

După această punere în epocă, în timp, în stil, dacă vreţi, daţi-mi voie să mă apropii de Lope de Vega şi să schiţez în cîteva cuvinte viaţa prodigioasă — demnă de un subiect de roman — şi profund romanţată, care este viaţa lui Lope de Vega.

Lope de Vega se naşte la 1562, undeva pe lîngă Burgos. Tatăl său Felix de Vega, era aristocrat. El ţinea mult la lucrul acesta ; aristocrat, în sensul acela că toată lumea se considera aristocrată în afară de măcelar şi călău. Tatăl său ducea un menaj dubios cu mama lui [Lope] şi în special un menaj frămîntat de aventurile amoroase ale bătrînului de Vega. [Cînd Lope de Vega ajunge] la vîrsta de doi ani, tatăl lui fuge la Madrid, iar mama lui îl urmăreşte. Această viaţă îl face

---

* În textul de bază „stînga".

pe tînărul de Vega să spună că el este copilul geloziei. La Madrid mama sa îi dă primele îngrijiri și copilul începe să se arate, la vîrsta de 4—5 ani, ceea ce numim noi „un copil minune". La 5 ani vorbea și scria limba spaniolă și se descurca în limba latină. Această vocație pentru limbi și-a perfecționat-o astfel că la maturitate ajunge să vorbească patru limbi : portugheza, spaniola, franceza și latina, lucru cu care el se fălea îndeosebi.

La o vîrstă fragedă, la 13 ani, compune prima lui pastorală și tot atunci, cuprins de un dor de peregrinare nebun, în tovărășia a cîțiva prieteni, pleacă să vadă țări [străine]. După o experiență neplăcută se întoarce și intră la iezuiți. Acolo stă cîtăva vreme, își apropie cîteva cunoștințe, și apoi intră ca secretar al ducelui Jéronimo Manrique, care este episcop de Avila.

Această trecere pe la iezuiți și calitatea de secretar al ducelui Jéronimo Manrique a dat lui Lope de Vega începutul de legătură cu biserica, în care se va cufunda cu toată patima lui, nu de maturitate, ci de bătrînețe, ca la sfîrșitul vieții sale să ajungă franciscan convins, să ajute chiar inchiziția, și, în cele din urmă, să fie atît de fervent și asiduu în mortificarea propriului său trup pentru gloria catolicismului, încît se spune că celula în care a fost găsit închis înainte de moartea lui a fost stropită cu sînge din cauza mortificațiilor ce singur și le făcea.

În casa episcopului de Avila nu stă mult și după ce stă vreo patru ani la universitatea de la Alcala, se căsătorește pentru prima oară, după ce a trecut printr-o aventură cu soția unui funcționar.

Aventurile acestea vor fi foarte frecvente, fiecare este un capitol bogat și fiecare ar putea furniza o piesă de teatru. Permanent Lope de Vega a fost frămîntat de aceste aventuri, care îl sfîșiau și îl abăteau la dreapta și la stînga de la rosturile sale menajere, dar nu și scriitoricești, pentru că nu au împiedicat cu nimic producția aceasta imensă.

Ar fi suficient să vă citesc numele persoanelor care l-au atras în decursul timpului pe Lope de Vega și fiecare din ele a reprezentat un capitol mare și important de aventuri, cu zbuciumuri, dueluri, sărituri peste ziduri etc. Iată aceste nume : Elena Osorio, Isabela de Ampuero, Urbina y Cortinas, Antonia Grillo de Armenta, Micaela de Lujá, Juana Guardo. Ana de Rojas, Marta de Nevares Santoyo și mai sînt încă

multe, pe care biograful său se scuză că nu le poate nota fiindcă nu le știe.

În afară de cele două căsătorii, această imensă cantitate de aventuri a dat permanent lui Lope de Vega un material bogat, din care a scos tot ceea ce a scos pentru drama și literatura lui.

Această primă căsătorie a lui Lope de Vega înseamnează o mare nenorocire și această nenorocire este gelozia groaznică a soției lui. La aceasta se mai adaugă încă ceva. Exista la Madrid un personaj ciudat, care frecventa în mod special tripourile, un fel de poet nobil decăzut, care șantaja pe cei care cîștigau. Într-o bună zi acela care cade victima acestui șantajist este Lope de Vega. El nu se lasă intimidat și răspunde cu spirit, cu fantezia care[-i] aparținea lui, acestui personaj care, la un moment dat se vede făcut mat și reclamă autorităților. Strîns între reclamația personajului, de o parte, și gelozia soției, de altă parte, Lope de Vega părăsește Madridul și pleacă la Valencia, unde domnea casa de Aragon.

Aci se simte mult mai bine, însă nu stă mult. Trece printr-o călătorie lungă, prin Napoli, ajunge în Franța și după peregrinări lungi, se întoarce în Spania unde găsește pe moarte, sau chiar moartă, pe soția sa primă.

În timpul acela Filip al II-lea organiza faimoasa *Armada* pe care o trimitea împotriva Angliei. Lope de Vega se înrolează cu entuziasm, devine soldat și ia parte la acea navigație a 80 de galere pline de tunuri, soldați și muniții, împotriva Angliei. Pe aceeași galeră cu el se afla și fratele lui. Se pare că aproape de Calais, în timpul unei bătălii, fratele său este rupt în două de o ghiulea de tun, fiind alături de el. Lope de Vega abia scapă.

Se întoarce în Spania și intră secretar la [ducele] de Sessa *, protectorul lui Cervantes.

Mai peregrinează prin Europa, apoi se întoarce în Spania și se căsătorește a doua oară. Și această căsătorie se sfîrșește prin moartea soției lui. Din această căsătorie are două fete și un băiat, Carlos, care moare, după ce la 13 ani ia parte la un concurs de pastorale, este distins, iar tatăl său, cînd îl felicită, îi face cadou manuscrisul pastoralei sale, scrisă tot la 13 ani.

* În textul de bază : „contele L...".

La moartea lui Carlos, Lope de Vega scrie un lucru de o delicateţe remarcabilă, care — face să subliniez acest lucru — care, spre deosebire de scenele lui grosolane, îl înfăţişează ca pe un poet delicat, subţire, în gustul şi stilul poeziei franciscane (ordin în care a intrat la 1609). Daţi-mi voie să citesc această bucată, care [dezvăluie] * o tonalitate minoră a acestui poet major, care nu este însă de lăsat deoparte, pentru că face tocmai [dovada] delicateţe[i] şi aristocraţi[ei] talentului lui. „De cîte ori, dulcele meu băieţaş, ţi-am prins păsărele, felurite în cîntecele şi culorile penelor lor ; de cîte ori ţi-am sădit pomi fragezi şi flori, cu inima bucuroasă — căci în imaginea lor, pe tine însuţi te vedeam.

Dar tu, dragul meu Carlos, abia răsărit şi legat în blînda adiere a dimineţii, te-ai frînt ca un crin şi, plecîndu-te veşted la pămînt, te-ai nimicit pentru ţinutul acesta, aşteptînd să fi[i] răsădit în grădinile minunate ale cerului. Şi poate găsesc o mîngîiere la gîndul că acum te joci cu păsăretul dumnezeiesc, puzderii de aripi colorate, ce vîslesc prin adîncurile albastre, încrucişînd zborurile lor prin dumnezeieştile grădini."

Este un lucru de o mare delicateţe şi, cum spuneam, în gustul poeziei franciscane, care bătea pînă sub pana acestui Lope de Vega.

[La] sfîrşitul vieţii [...] Lope de Vega [...] practică religia catolică [...] scriind piesele religioase de la sfîrşitul vieţii lui.

Acesta este Lope de Vega şi cariera lui se însemnează mai cu seamă după 1595, cînd încetează cariera de autor dramatic a lui Cervantes. În afara de producţia dramatică, Lope de Vega, pe la 1609, are o lucrare pe care vreau să o arăt şi asupra căreia vreau să insist, care se cheamă *Arta nouă de a scrie comedii,* în care se găseşte toată doctrina lui dramatică şi mai cu seamă imensa [sa] pricepere de om de teatru. Lucrarea conţine observaţii mărunte pe care orice director de teatru de astăzi, dacă le ştie, le întrebuinţează, şi pe care le-a aşternut Lope de Vega de la 1609 şi care rămîn tot aşa de valabile şi astăzi.

Această *Artă nouă...,* din care voi extrage cîteva fraze, este în acelaşi timp de o foarte mare îndrăzneală la epoca aceea, pentru că, nu uitaţi, sîntem în Baroc ; în Barocul formelor

---

* În textul de bază : „este".

strînse ; în Barocul în care se codifică tragedia franceză ; în Barocul unde nimic nu se poate lăsa liber, la fantezie, şi Lope de Vega nu numai că practică acest drum liber şi fantastic, cu singura condiţie a unităţii de acţiune, dar în afară de aceasta, scrie, doctrinar, în această *Artă nouă de a face comedii,* împotriva regulelor atunci în vigoare.

Iată ce spune în această lucrare, care a fost cerută de Academia Spaniolă, ca un comunicat asupra meşteşugului şi practicilor lui de teatru : „Iluştri amici, spirite înalte, elita Spaniei, mi-aţi ordonat să scriu pentru reuniunile voastre o artă dramatică în conformitate cu gustul de azi al publicului.

Am scris — cîndva — eu însumi după frumoasele principii ale lui Aristotel, pe care însă nimeni nu le cunoaşte. Dar de îndată ce văd lucrurile monstruoase la care aleargă lumea şi femeile cad în extaz, mă reîntorc la obiceiurile mele barbare şi cînd am de scris o comedie pun sub trei lacăte toate regulile şi alung din cabinetul meu pe Plaut şi Terenţiu. Şi scriu atunci conform unei arte dramatice pe care au născocit-o cei care au voit să smulgă aplauzele mulţimii. Publicul ne plăteşte şi se cuvine să scriem prostii pentru ca să fim pe gustul lui.

Amestecul tragicului cu comicul, al stilului lui Terenţiu cu acela al lui Seneca, ar fi, dacă vreţi, un monstru, ca teatrul lui Parsifaé. În felul acesta o parte din piesă va fi gravă, iar cealaltă bufonă. Dar vedeţi, adevărul acesta va place foarte mult. Natura însăşi ne dă pildă şi nu uitaţi că în asemenea contraste îşi înalţă ea frumuseţile."

Cîteva sute de ani mai tîrziu, sub forma unei prefeţe la *Crommwel,* Victor Hugo, atît de pompos, scrie tot ceea ce a spus Lope de Vega în această *Artă nouă de a scrie comedii.* Ceva mai mult, cineva, contemporan lui Lope de Vega, a contopit aceste două genuri, creînd simbolurile de totdeauna ale romanticii de scenă valabilă şi pentru Germania şi pentru Italia şi pentru Franţa : Shakespeare, care, el însuşi, practica drama amestecată cu comedia, ca Lope de Vega.

Lope de Vega, însă, înaintea lor, tratează acest gen, făcînd o singură recomandaţie : „Fiţi numai foarte atenţi ca subiectul pe care l-aţi ales să nu aibă decît o acţiune".

Este interesant de subliniat diferenţa dintre Lope de Vega şi Shakespeare. Lope de Vega, cu toată neglijenţa lui, impetuozitatea lui şi îndrăzneala lui de a codifica asemenea lu-

cruri nu merge atît de departe de a se desprinde de ultima regulă din cele trei ale lui Aristotel, de regula unității de acțiune. Shakespeare merge mai departe. Acea „polimitie" shakespeariană pe care autorul lui *Hamlet* a împrumutat-o de la Greene, acele ramuri care merg paralel, de multe ori, în tragediile lui Shakespeare, ca la un punct din mijlocul tragediei să se unească și să dea marele efect al acțiunii, sînt lucruri necunoscute de Lope de Vega.

Diferența de tehnică între Shakespeare și Lope de Vega este tocmai această unitate de acțiune, de la început și pînă la sfîrșit la Lope de Vega, necunoscînd înrămureala atît de genială a lui Shakespeare : „Scrieți mai întîi în proză subiectul pe care l-ați ales. Împărțiți-l în 3 acte și faceți toate sforțările ca fiecare să se petreacă în răstimpul unei zile (*jornadele*).

Subiectul fiind împărțit în trei părți, [acestea] să fie totuși strîns legate între ele, de la început, pînă cînd se isprăvește intriga. Deznodămîntul însă să nu poată fi prevăzut decît la ultima scenă.

Scena numai foarte rar să rămînă goală. Lipsa actorilor enervează pe spectator" (sfat mare, care este valabil și astăzi).

„În dialog întrebuințați un limbaj cu dublu înțeles — între adevăr și minciună. Niciodată publicul nu va precupeți aplauze unui asemenea limbaj echivoc, acestei nesiguranțe, pentru bunul motiv că spectatorul crede că numai el înțelege ce spune actorul și în acest fel se bucură de greșelile pe care le fac personajele.

Actrițele să păstreze decența ce se cuvine rolurilor lor. Dacă se travestesc, acest schimb de haine — care e întotdeauna foarte agreabil publicului — să fie bine motivat."

Acest „foarte agreabil publicului", pentru cine cunoaște bibliografia scrisă, după sute de ani, asupra esteticii teatrului și funcției travestiului, este o adevărată uimire. Toate părerile și teoriile care vin de sub pana scriitorilor germani, englezi și de multe ori norvegieni, care scriu această estetică a teatrului contemporan, toate aceste teorii care se amestecă cu teoria lui Freud, cu sexualitatea, care vede în travestiu elementul sexual al teatrului, sînt prevestite în această simplă frază a lui Lope de Vega, care spune că este totdeauna foarte agreabil publicului să vadă femei travestite pe scenă. [Și mai departe] : „Dacă sînt barbari toți cei ce procedează în acest fel, apoi atunci primul dintre barbari sînt eu, care mă încumet a formula regula împotriva regulilor și mă las dus de curent, cu riscul de

a fi tratat de ignorant de întreaga Italie și de Franța. Dar ce pot să fac ? Punînd-o la socoteală și pe aceea pe care am sfîrșit-o săptămîna aceasta, am scris pînă acum patru sute optzeci și trei de comedii (483 la 1609 !) și în afară de 6 toate celelalte păcătuiesc grav împotriva tuturor regulilor. Trebuie să-mi apăr lucrările. Și mai știu că dacă ar fi fost scrise conform regulilor ar fi dat mult mai puțină satisfacție spectatorilor mei."

Vedeți din acest extras luat din *Arta nouă de a face comedii* cam care este doctrina teatrală a lui Lope de Vega. Cum spuneam de la început : libertate absolută, luptă împotriva celor trei reguli de unitate, afară de unitatea de acțiune și mai ales fantezia sa vie, lăsată să lucreze cît mai mult. Datorită acestei „arte dramatice" el scrie acele 1500 comedii ale sale și le scrie mai ales cu o bogăție de inventivitate și de limbaj remarcabile. Ceva ce este cu adevărat remarcabil este că toate aceste comedii sînt scrise în versuri și nu în versuri libere ca formă, cum ar fi alexandrinul, ci în versuri într-o formă strînsă în permanență, ceea ce face ceva cu totul aparte în gura fiecărui personaj și un lucru deosebit de greu în literatura dramatică.

Marea sa calitate însă înainte de toate este observarea brutală și realistă a vieții și transpunerea acestui realism pe scenă, lucru care face ca să nu existe piesă de a lui în care să nu fie, fragmentar, ici și colo, lucruri remarcabile dar grele.

Lope de Vega nu este un scriitor organizat. Bogata lui invenție nu i-a permis acea probitate de atelier, ca să spunem așa, acea revenire asupra propriilor sale lucrări, acea șlefuire permanentă și închegare unitară. El dădea drumul de sub pana lui la fel de fel de lucrări. Însă ceea ce dă pecetea autentică a genialității lui, fie prin intenție, dar mai cu seamă prin acest dar realist de a observa viața și a o transpune în gust realist în bucățile sale este, înainte de toate, că el nu caracterizează un personaj, ci o colectivitate. Așa este cazul și în piesa care se va juca astăzi înaintea dumneavoastră, acest *Fuente Ovejana*, care este o piesă închinată unei localități, unui sat, care luptă, la un moment dat, împotriva unui tiran nobil, care din cauza slăbiciunii regale își face de cap, un tip, de altminterea, admirabil caracterizat în actul I, un tip brutal, arogant, deși onest, cinstit și cavaler, însă care nu suportă nici o contrazicere : un fel de tiran asupra întregului ținut de sub stăpînirea sa. La un moment dat întregul sat se revoltă. Începe actul al II-lea cu

acele consfătuiri la umbra bisericii, [se] arată gustul ţăranilor de a vorbi, laşitatea ţăranilor, care îl urăsc pe stăpîn, dar organizează serbări pentru el, indignarea şi revolta ţăranilor şi, la sfîrşit, sălbăticia lor, care, după ce decapitează pe stăpîn, dansează o sarabandă nebună în jurul capului fostului lor stăpîn.

Toate acestea sînt de o culoare şi [de o] paletă grea, de o observaţie precisă, încît se revarsă un corn de abundenţă din aceste [piese] ale lui Lope de Vega care lăsa lucruri remarcabile într-o parte şi alta, însă, din nefericire, într-o prea mare cantitate, din care cauză nu a ieşit nimic şlefuit din mîna lui, ceea ce şi face, probabil, ca circulaţia lui în literatura universală şi europeană să nu fie precizată, pentru că numele lui nu poate fi legat de cutare sau cutare piesă, pentru că nici una din operele lui nu are acel finit, acel *touché* care să dea un lucru bogat, reţinut, valabil în circulaţia de pretutindeni a acestui lucru.

Ceea ce a alcătuit marea calitate a lui Lope de Vega şi în ceea ce a excelat el la un moment dat este acea comedie denumită „*Comedia de capa y espada*", comedie de capă şi spadă, în care el vine şi pune definitiv pecetea, trecînd în această comedie toate fenomenele sociale ale Spaniei din epoca sa, privind mai ales o categorie socială. Această categorie socială este tocmai mica aristocraţie, [care face] tranziţia de la burghezie la aristocraţie, asaisonată de obsesia lumii mici ; ceea ce face ca întreaga operă a lui Lope de Vega să fie o oglindă imensă în care se răsfrînge Spania din acea epocă în toate manifestările acestei lumi mici şi mijlocii.

Marea calitate şi funcţia lui Lope de Vega în cuprinsul literaturii spaniole este de a fi un transformator, un aparat în gen de punere la punct. Înainte de el nu se găsea aproape nimic organizat ca piesă de teatru. După el rămîn 1500 de comedii organizate, purtînd pecetea geniului naţional spaniol.

Înainte de Lope de Vega, în partea tragică dintr-o piesă, nu erau decît crime negre, fără nici un ecou, culoare şi acea consistenţă statică. El creează tragedia cu gust artistic.

Înaintea lui rîsul se practica grosolan, iar gluma era ţărănească, de bîlci, [tip] gluma lui Lope de Rueda. Lope de Vega, ia acest aparat din mîna lui Lope de Rueda şi prezintă o comedie subţire, care poate fi prezentată unui public contemporan.

Înainte de el misterele medievale spaniole nu prezentau decît forme uscate dintr-o credință sau din excesul unei credințe. Lope de Vega — la sfîrșitul vieții lui, mai ales — împrumută o flacără specială (unei credințe creștine, catolice) jocului din fostele mistere medievale spaniole și creează acele *autos-sacramentales*, despre care am vorbit.

Înaintea lui această categorie de comedii *„de capa y espada"* nu exista ; el o creează.

După cum vedeți, în toate direcțiile, în toate genurile, Lope de Vega ia materialul, îl redi[ri]jează și îl transformă în forme valabile pentru literatura spaniolă, dar și pentru literatura universală.

Influența lui a fost imensă, în primul rînd în cuprinsul literaturii spaniole și a teatrului spaniol — după el urmînd Calderón de la Barca — și apoi pentru întreaga literatură universală și în special franceză ; căci lui îi datorează mult și Molière și Corneille. Cum vedeți, un fel de forță a naturii dezlănțuită — acesta este Lope de Vega : un creator imens, care nu a avut timpul să desăvîrșească nimic din această imensă creație, pe care din abundență o revarsă asupra lumii, însă care rămîne pentru țara lui, și pentru cadrul european, incontestabil, unul dintre cele mai puternice vulcane eruptive ale sufletului acesta european, din cîte s-au văzut vreodată.

Contribuția dramatică și teatrală a Barocului

CONTRIBUȚIA DRAMATICĂ ȘI TEATRALĂ A BAROCULUI

[...] Despre Baroc am vorbit de multe ori, în treacăt și tangențial, de atîtea ori, de cîte ori am vorbit de Shakespeare ; [...] de teatrul spaniol ; [...] de un urmaș al Barocului german, Hugo von Hafmannsthal ; cînd am dezvoltat conferința despre Corneille.

Toate lucrurile acestea, toate aceste mărunțișuri și sugestii, le strîng astăzi într-un material bine disciplinat pe care vreau să vi-l ofer și să vă arăt importanța acestei epoci pentru evoluția teatrului modern.

Țin, înainte de toate să precizez cuvîntul acesta. L-am mai precizat și altă dată.

La noi, unde sîntem mai cu seamă influențați de cultura franceză, se face îndeobște o greșeală și se întrebuințează cuvîntul „baroc" în înțeles de ceva în afară de obișnuit, cu o nuanță de ridicol cîteodată.

Este profund fals. Barocul, este un cuvînt care corespunde unei epoci triste și tragice, dar este un lucru mult mai grav și serios. [Cuvîntul „baroc"] este întrebuințat, îndeobște, în Germania, în istoria filozofiei și culturii, cu două înțelesuri. Cel de al doilea ne preocupă pe noi astăzi, dar vi-l voi da și pe primul.

Dacă istoria, în general, se poate examina ciclic, adică sub forma unor spirale care se suie și se coboară și alcătuiesc o anumită epocă de istorie, și din aceste spirale dacă ai tăia un

fragment care să reprezinte o epocă de istorie, această epocă de istorie mai întotdeauna se împarte în trei segmenți: — primul corespunde totdeauna unei epoci de romantism: primitivismul; — al doilea segment este epoca de echilibru: clasicismul; — iar cel de al treilea este epoca de decadență, care se aseamănă mult, formal, cu cea romantică, care însă și-a pierdut punctul de echilibru al celei de a doua epoci, clasice.

În acest sens epoca aceasta de baroc se repetă de multe ori în istoria europeană. De n-ar fi decît să reamintesc vechea cultură grecească: avem o epocă de romantism grecesc, prehelenismul, invazia dorică; [...] veacurile al IV-lea și al V-lea, epoca echilibrului și, în sfîrșit, helenismul, epoca de baroc, de decadență.

Deci în primul înțeles — l-am subliniat pentru a-l fixa în atenția dumneavoastră — Barocul este o epocă de decadență, în opoziție cu epoca imediat anterioară, cu clasicismul și, mai cu seamă, în opoziție cu prima epocă, a romantismului, semănînd însă, formal, mult cu această primă epocă.

În al doilea sens, Barocul este ceea ce ne interesează, adică epoca cuprinsă după 1600 și pînă la 1700 — veacul al XVII-lea — în special în teatru. Această epocă ar intra și în veacul al XVI-lea (cu ultimul pătrar) și ar intra [și] în veacul al XVIII-lea cu primul pătrar. Tot ce s-ar cuprinde pe această bucată de întindere de timp s-ar denumi „Barocul".

De multe ori, tot aici, am dat caracteristicile acestei epoci. Țin să le repet.

În primul rînd fundalul pe care se proiectează această epocă — fundalul european — este un fundal tragic. Mizerie pretutindeni. Madridul Imperiului Spaniol, unde nu se culcă soarele niciodată, este un tîrg infect, plin de noroi, de cerșetori, unde seara, de la ora 7, viața nu era sigură. [Acesta este] Madridul splendizilor regi ai Spaniei! În afară de aristocrație, restul poporului trăiește în mizerie cumplită și moare de foame. Nici un pic de omenie. Anglia [se află] în plină revoluție. Franța este stăpînită de Ludovic al XIV-lea; sus strălucire, dedesubt o putrezeală completă, socială și politică. Nu mai vorbesc de Germania, care dă cel mai trist spectacol, [acela] al războiului de 30 de ani. Austria [e] în plin război cu Turcia. Rusia — în mari prefaceri, cu revoluție la curtea lui Petru cel Mare. Este atît de tragic veacul acesta, încît pînă și dincolo

de granițele Europei, în China și Mongolia, este același lucru. China este invadată de dinastia mongolică, care pune foc peste tot. Deci un fundal tragic !

Față de această dezlînare socială și politică, trebuia să urmeze, în mod fatal, un lucru, din partea guvernanților dornici în stăpînire și centralizare : aceea ce se numește „dictatură" și „tiranie" — dictatură făcută însă de regi de drept divin, de această monarhie absolută a veacului al XVII-lea, care pune pecetea definitivă pe regalitatea europeană din totdeauna.

În afară de această strîngere a forței centrale în dictatură — imperială sau regală — mai era un lucru. Între Renaștere și Baroc trecuse un lucru foarte important, care a clătinat Europa din temelii. Este reforma lui Luther, este tăgăduirea completă a papalității și a catolicismului, care la rîndul lor atacă lutheranismul.

Barocul se suprapune formei de civilizație a Contrareformei, rezultînd mai ales în teatru. Această mișcare, a Contrareformei catolice, are în frunte pe Papa, cu acel grup de călugări care sînt iezuiții, care sînt manipulați ca un fel de grupă de șoc. [...] Acești iezuiți sînt opera Contrareformei, care acționează cu inchiziție, cu teatru și cu altele, pentru anihilarea protestantismului.

Deci aceste două instituții : regele de o parte și [instituțiile religioase] * — prin catolicism — de altă parte, au interese comune în Baroc. Atunci regele se unește cu Dumnezeu. Dumnezeu, prin intențiile regelui, este amestecat în toate treburile politice și sociale. Deci Barocul este o epocă în care întîlnim peste tot pe Dumnezeu și totul se face în numele lui. Crucea și sceptrul sînt asociate și aruncă un fel de purpură imensă peste toată mizeria omenească.

Barocul însă, din fundalul său întunecat, din tragismul soartei celor mulți și nenorociți, aduce un sentiment de profund pesimism, care se arată în pictură mai ales, prin acele penumbre și acel clarobscur.

Nu putea găsi o tonalitate veselă în suflet această situație de mizerie. Trebuia găsită o tonalitate care să oglindească tristețea aceasta adîncă și situația nefericită a oamenilor din Baroc, care trăiau în mizerie sub splendida regalitate unită cu

---

* În textul de bază : „Dumnezeu direct".

Dumnezeu. Astfel a găsit pictura Barocului această tonalitate de penumbre, de clarobscur.

Deci un fel de nesiguranţă generală şi de sus o voinţă de cristalizare în forme definitive ; deci o voinţă impusă de acei care comandă !

Această voinţă, mai înainte de toate, pretinde un lucru — şi acest lucru este caracteristica fundamentală a Barocului — pretinde cristalizarea într-o formă. Barocul aleargă, deci, după forme şi reuşeşte să fixeze cîteva, în arta de a gîndi, de a scrie, în plastică, în arhitectură. Uitaţi-vă la arhitectura Barocului, la stîlpul catedralelor, acel stîlp întortocheat, [de] parcă ar fi un ciorap căzut. Acest stîlp de catedrală îţi dă impresia unei forme voite, cît mai puternică, care să nu admită nici o replică de şubrezenie. Însă, în acelaşi timp, în întortocheala aceasta, pe care inconştient mîna făuritorului a materializat-o, este chinuiala, este zbuciumul epocii, care rupe linia frumoasă a Renaşterii, venită din Antichitate şi transcrisă în operele sculpturale ; este chinul intern care ţîşneşte din manifestările Barocului, cu tot acest cult a[l] lui Dumnezeu, pe care regele şi papa îl aruncă peste lumea Barocului.

Mai este ceva care nelinişteşte lumea Barocului. Nu de mult, de un veac şi ceva în urmă, s-a întîmplat descoperirea Americii şi [s-a născut] gustul de a călători. Gustul de a călători este totdeauna stigmatul precis pentru o epocă nu prea bine înşurubată în baza ei.

Niciodată clasicii nu au călătorit. Ei au fost legaţi de pămîntul lor. Cînd Boileau se duce să facă băi la Burbon, i se pare că este la capătul Parisului ; [...] Kant nu părăseşte oraşul lui, iar Goethe, în afară de voiajul în Italia — care nu este o călătorie, ci o fugă de Curte, de doamna von Stein — rămîne 40 de ani la Weimar.

Clasicii nu călătoresc. Călătoresc neliniştiţii din Rococo : Voltaire, Montesquieu, Diderot şi în special faimosul părinte al romantismului : Rousseau.

Această manie de a călători, care dovedeşte de la început o enervare, o instabilitate sufletească, apare în epoca Barocului.

Cineva, un mare scriitor de Baroc spaniol, acel Cervantes, în *Don Quijote,* cartea a II-a, capitolele 14—15 — dacă nu mă-nşel — are o viziune de clasicism în plin dezechilibru de Baroc. Don Quijote cu Sancho Panza se întîlnesc cu cavalerul Mantiei verzi, un om foarte echilibrat, care se duce la casa

lui, unde se bucură de tihnă şi bună fericire, cumpănit şi înţelept luată din viaţă. Se bucură de nevastă şi copii, are cărţi şi citeşte, mănîncă bine, dar fără lux, invită amicii la masă fără să cheltuiască prea mult, se lasă invitat, crede în Dumnezeu şi Sfînta Fecioară, se duce la biserică, dă de pomană, dar de cîte ori dă de pomană caută să nu dea dintr-un orgoliu personal, ci din milă bună. În sfîrşit, îndeplineşte toate virtuţile cu modestie. Aceasta este formula clasică de viaţă, care duce la formula burgheză : siguranţă în aşezarea zilei de azi şi de mîine, siguranţă cu oarecare modestie şi echilibru intern în toate acţiunile şi lucrurile din viaţă. Cavalerul Mantiei verzi profeţeşte aceste lucruri.

Sancho Panza, care este mult mai interesant prin robustimea bunului simţ, de ţăran înşurubat în realităţi, spre deosebire de fantasmagoricul Don Quijote, se duce şi sărută picioarele cavalerului spunîndu-i : dă-mi voie să-ţi sărut picioarele, eşti primul sfînt călare pe care îl văd. Cavalerul acesta nu este un sfînt, este un ideal clasic întrezărit de un scriitor din Baroc şi aruncat în paginile celui mai tragic roman de Baroc şi al umanităţii, care este *Don Quijote*.

Aceste călătorii strică echilibrul lumii în timpul Barocului şi aduc vestiri despre lumi îndepărtate şi totodată un extaz, care cuprinde întreaga lume subţire.

Consecinţa călătoriilor şi influenţa lor asupra acestei societăţi subţiri sînt hărţile vechi, care sînt foarte amuzante. Dacă v-a căzut sub mînă o hartă din veacurile al XV-lea sau al XVI-lea, aţi văzut că ele nu au nimic din monotonia hărţilor de astăzi. Sînt o mulţime de animale şi păsări frumoase pe aceste hărţi, sînt balene, struţi, papagali, palmieri, o faună şi o floră foarte bogată şi variată pe aceste hărţi, care sînt adevărate tablouri. Am putea să [descifrăm] * pe aceste hărţi toată influenţa exotică, venită din lumea Barocului, din cauza maniei de a călători, manie care a fost dusă la exces de două naţiuni. Una este naţiunea engleză şi cealaltă naţiune, care începe să aibă pasiunea călătoriilor — pe care o duce atît de departe, încît în veacurile al XVIII-lea şi al XIX-lea egalează aproape pe cea engleză —, este naţiunea germană.

Aceste călătorii au însemnat pe hărţile amintite o sumedenie de popoare : turci, siamezi, japonezi etc. ; dar poporul care

---

* În textul de bază : „aşezăm".

a provocat cel mai mare interes şi curiozitatea europeană este poporul chinez. De aci sînt toate chinezeriile din Baroc şi Rococo. Versailles şi Schönbrun au camere cu chinezerii, şi tot ce era subţire în Apus era cuprins de frenezia acestei influenţe — care vine de aici, din această legătură a oamenilor din Baroc cu chinezii şi China în general.

Pe ce cale a venit [preferinţa faţă de] China în Baroc ? Pe calea iezuiţilor. Iezuiţii erau marii misionari ai veacului al XVII-lea. O carte foarte bună a scris despre ei în nemţeşte René Fülöp Müller — care a fost tradusă şi în franceză — şi în care el dă un tablou întreg, de ansamblu, al puterii acestui ordin, care este unul din cele mai mari ordine din lumea creştină de totdeauna ; ordin care în Baroc a jucat un rol *importantissim* şi a transformat toată lumea.

Iezuiţii au fost marii pedagogi ai epocii. La şcoala lor au învăţat nu numai regii şi prinţii, dar mai toţi scriitorii Barocului european. Calderón de la Barca şi Pierre Corneille au fost elevii lor.

Iezuiţii au călătorit peste tot şi au luat contact, în primul [rînd] * cu America centrală, apoi cu China şi toată Asia, unde au început opera de evanghelizare ; şi Sfîntul Xavier este un mare sfînt iezuit, pentru că a evanghelizat o mare parte a acestor continente.

Din această Asie depărtată, iezuiţii aduc [gustul pentru] China. În ce fel ? Acolo misionarii iezuiţi s-au întîlnit cu un personaj născut cu cinci veacuri înainte de Christos, semănînd foarte mult prin învăţătura lui abstractă şi morală cu învăţătura creştină. Acest personaj, denumit atunci Confucé, nu este decît Confucius.

În jurul acestui Confucé s-a creat o admiraţie şi o mistică iezuită de către misionarii din China, misionari care întorcîndu-se în Europa au creat un adevărat pericol pentru religia catolică, căutînd să confunde la un moment dat învăţătura lui Confucius cu învăţătura lui Christos. S-a creat, astfel, un echilibru special, lucru pe care l-a făcut în lumea evanghelică, în Olanda, Lipsius, care, din creştinism şi stoicismul grecesc, a creat o învăţătură nouă, care a revoluţionat în aşa măsură cercurile catolice, încît Papa a trimis la un moment dat o anchetă în Asia, ca să restabilească lucrurile.

---

* În textul de bază : „loc".

Nu este mai puţin adevărat că odată admisă civilizaţia chinezească, ea s-a stabilit în Europa. Din această civilizaţie chinezească, Europa veacului al XVII-lea a scos un lucru deosebit de interesant, un imponderabil, un lucru cu totul nou, pe care caută să-l opună situaţiei tragice şi din clipă în clipă mai ameninţătoare de anarhizare şi răzvrătire a celor mulţi şi asupriţi : a scos acea politeţe a omului de lume, politeţe de mandarin, un fel de curtenie, care se creează pentru prima oară în Europa şi în special la curtea franceză şi cea spaniolă.

Este atît de adîncă această politeţe de mandarin chinez, împrumutată de nobilii europeni, încît se găseşte, la un moment dat, o carte foarte interesantă tradusă de S[chopenhauer], [în germană], care se cheamă *Carte de curtean,* de Balthazar Gracian, care ne arată psihologia şi toată însemnătatea acestei politeţe, care nu este numai o formulă de mandarin, ci este mult mai mult. Este o influenţă de cultură subţire şi savantă, extrem orientală, chinezească, care se suprapune pe această lume de Baroc europeană, dîndu-i un foarte interesant şi subtil instrument de a armoniza şi arunca încă o dată o plasă şi mai aurită dar şi mai tare, peste această viermuială tragică de sub lumea Barocă. Aceasta este una.

A doua chestiune pe care Barocul o desprinde şi ne-o transmite aşa cum o avem astăzi este teatrul.

Înţelegeţi dumneavoastră că lumea aceasta care nu era complet fericită, care trăia cu această ameninţare, că din moment în moment se poate întîmpla ceva, trebuia să [...] uite, trebuia să-şi găsească o uitare de sine în petreceri. Şi atunci lumea aceasta nu face altceva decît să petreacă de dimineaţa pînă seara. Aceste petreceri se transmit şi în lumea Rococoului şi Goethe, de pe la 1770, are o poezie foarte interesantă, în care spune că sosind la Weimar nu face altceva decît ceea ce fac toţi ceilalţi, adică petrece : luni la Redout, marţi la bal mascat, miercuri la operă, joi la balet, vineri la teatru ş.a.m.d. Programul acesta supraîncărcat al omului de Baroc arată nervozitatea şi mai ales neurastenia lui, care începe să fie ceva modern, de care el fuge şi [din cauza căreia] nu poate să se regăsească.

Renaşterea este plină de acele minunate exemple ale principilor, învăţaţilor şi poeţilor care nu se socotesc fericiţi decît în momentul cînd, în afară de palatele lor din Florenţa sau

Paris, au şi o căsuţă la ţară. Această Arcadie, necesitatea acestei evadări în ruralism şi cîmpenesc, este necunoscut[ă] Barocului, cu o civilizaţie tristă şi îngrădită numai în cetate, cu o civilizaţie tristă şi dezechilibrată. Pentru că atunci cînd cetatea nu evadează din sînul ei şi nu-şi menţine un permanent contact cu cîmpia şi satul, este semnul unei civilizaţii dezechilibrate.

Cetatea se închide în nuclee, care nu se pot satisface pe ele însele * ; în nuclee sociale, de forme de petreceri ş.a.m.d. Aceste nuclee merg pînă la un moment dat, culeg şi satisfacţii în variaţie, nu în adîncime. Cînd, însă, au cules toată suprafaţa materialului, în variaţie, şi au ajuns la limită, începe dezechilibrul.

Barocul cunoaşte acest dezechilibru. În Baroc nu era de bun gust — [ceea ce constituie] o modă spaniolă, care a venit din Spania o dată cu îmbrăcămintea —, nu era de bun gust să spui că te scoli de dimineaţă. Cu cît te sculai mai tîrziu, cu atît era mai de bun gust.

Primul care aduce în literatură revărsatul zorilor şi resensibilizarea dimineţii este primul romantic : Jean-Jacques Rousseau. Pînă la el Barocul, lumea din Baroc, nu cunoştea frăgezimea dimineţii.

Teatrul acesta este luat cu asalt de lumea din Baroc, care se aruncă asupra lui cu un fel de dezesperare, cu sete. Teatrul acesta, în realitate, nu este teatru, este un spectacol festiv şi mai ales o teatralizare în viaţă.

Cu aceasta iată-ne la subiectul nostru. Fireşte nu voi insista prea mult asupra tuturor fragmentelor. Va trebui însă să scot la suprafaţă şi să vă reamintesc că acea formă fixă — de care vorbeam adesea — de teatru, creează, în Spania, drama spaniolă ; care, oricît de variată ar fi sub mîna lui Lope de Vega şi Calderón de la Barca, drama aceasta se toarnă, [totuşi] în tipare fixe.

Încă de la început, daţi-mi voie să vă reamintesc că acest Baroc se organizează prin paradox : Barocul înseamnă varietate pe monotonie. Monotoni[a] înseamnă tiparul fix, păstrat în toate direcţiile ; varietate[a] este pasta, materialul diferit, permanent sau căutat permanent, tocmai de această strădanie neîncetată a omului de Baroc de a se informa, de a aduce

---

* În textul de bază : „însăş".

material din lumea cea mai exotică și de a-l turna în formele civilizației, în forma definitiv cristalizată și fixă a Barocului.

Acest lucru se întîmplă și sub mîinile lui Lope de Vega și Calderón de la Barca. Spectacolele lor au fost improvizări ; însă improvizări făcute pe un tipar fix.

În Anglia, am vorbit de multe ori, la Shakespeare, de omul de Baroc în tehnica lui. Shakespeare nu este un scriitor de Baroc, este de plină Renaștere [...] Tipul Barocului englez însă este Ben Johnson.

În Germania, în jurul unei date fixe, la 1617, se organizează tragedia sileziană. Tragedia aceasta sileziană poartă toată pecetea Barocului. De unde vine ea ? Vine din Silezia, dar nu deservește numai Silezia ; interesează și deservește, la începutul veacului al XVII-lea, întregul centru și răsărit al Germaniei. Orașele mai interesate de această tragedie sînt Breslau, Globau, dar ea merge pînă în Thuringia.

Cine făcea această tragedie ? Lumea evanghelică, lumea protestantă de la micile curți germane. O făcea mai mult din interes estetic, mai mult din necesitate de epocă și, hotărît, ca [pe] un protest împotriva lumii catolice.

Cine o scria ? Poeții desprinși din lumea Curții.

Cine era publicul ? Este foarte interesantă această chestiune. Publicul era un public foarte restrîns și la același nivel, un public de aristocrație, fie de Curte, fie de funcție, însă toată lumea, calitativ, era cam la același nivel. Toată lumea era informată, deci, ca în timpul Barocului, de acele ciudățenii exotice, toată lumea [era] ținută la curent cu ideile filozofice ale Barocului și în climatul acesta general al Barocului. Deci piesa care se reprezenta putea fi o piesă ermetică pentru publicul mare și să fie, totuși, interesantă pentru publicul acelei clipe și acelui loc. De aceea piesele acestea ne interesează foarte puțin pe noi. Ne interesează numai istoricește, pentru a reconstrui tragedia sileziană din acea epocă. Atît !

Cum este alcătuită, ce pecete poartă ? Poartă exact pecetea secolului ; acel tragism sumbru, acea afirmare a morții, o dorință de a muri, un stoicism creștin, care venea din Olanda, cum am spus, unde a fost creat de Lipsius, ca să se canalizeze în toată lumea evanghelică. Și ea — ca toate formele realizate ale teatrului religios — satisface cele trei condiții ale acestui gen : o problematică metafizică în tematică, absența mimusului și un public închis și consonant cu problemele puse de diferiți

autori. Neliniştea metafizică în construirea subiectelor este iarăşi posibilă în protestantism prin ruperea lanţului de intercesionari cu Dumnezeu şi mai ales prin acel individualism excesiv îngăduit de ritul reformant.

Acestei nelinişti îi cade pradă în primul rînd Luther însuşi, întemeietorul, cînd în predica sa de la Wittenberg (1525) exprimă acel sentiment de frică şi groază de moarte, sentiment pe care catolicul sau ortodoxul nu-l mai poate avea. Aceeaşi nelinişte o găsim la Kierkegaard.

Pentru prima oară, în această tragedie, apare eroul de Baroc, pe care-l vom analiza şi la Corneille, aşa de tipic pentru Barocul francez, eroul acesta care absoarbe în el toată individualitatea, ca să o redea pe o scară uriaşă. Predilecţia aceasta de gigantic, de monstruos, de uriaş, pe care o are Barocul, şi în arhitectură şi peste tot, se desenează mai întîi în eroii Barocului de tragedie, în această dramă sileziană.

Aceşti eroi sînt completamente lipsiţi de psihologie. Ceea ce va crea în Franţa Racine, aci nu se cunoaşte. Psihologismul este afară de eroii Barocului. Ei sînt perimetre, dacă vreţi, bine închise şi ermetizate într-un cuprins al lor, unde este depusă o materie explozivă. Această materie explozivă este, în fond, un sentiment, mai întotdeauna în contact cu lumea catolică sau problemele religioase din acea epocă. Cînd eroul ia contact cu un lucru care nu-i convine, nu reacţionează cu legi sufleteşti şi omeneşti, ca astăzi, ci face o violentă explozie, care serveşte ca întreaga acţiune să fie dusă cu un pas sau doi mai departe. În felul acesta, din explozii [în explozii] de rachete înaintează din doi în doi paşi acţiunea tragediei sileziene.

Tragedia sileziană este exact icoana timpului ei. Este mai mult iritantă şi acidulantă, sîcîie mai mult decît eliberează. Ştiţi prea bine că acea purgare sufletească a noastră, acea eliberare, acel *catarsis* al lui [Aristotel] * acea psihologie atît de caracteristică grecească este o cutremurare sufletească, care alarmează toate puterile noastre sufleteşti, după care vine o eliberare, o descărcare de toate acestea.

Spre deosebire de această estetică antică, estetica Barocului este cu totul alta. Urmăreşte enervarea, urmăreşte zgîndărirea, alarmarea, mobilizarea tuturor forţelor, cărora nu le găseşte

* În textul de bază : „Racine".

nici o ieşire şi lasă [publicul] aşa enervat, adînc enervat, lucrat de aceste probleme fără nici o rezoluţie [...]

[Drama sileziană] este tipică dramă de Baroc. Atitudinea personajului, atitudinea eroului din această dramă este atitudinea omului de Baroc, este atitudinea destinată de a nu te lăsa să te apropii de el.

Cineva, mi se pare, cu mult succes, a spus cîndva că omul de Baroc este un om călare, care nu te lasă să te apropii de intimitatea lui. Sub acest raport şi în lumina acestei definiţii, fiinţa tipică de Baroc este regina Cristina, care şi-a petrecut efectiv cea mai mare parte a vieţii ei călare.

Împotriva acestei tragedii de Baroc trebuia să se ridice din lumea catolică altceva. Se ridică ordinul iezuiţilor cu faimoasa lor dramă, teatru care însămînţează întregul spectacol de Baroc şi care ajunge pînă în timpurile noastre, pe care-l întrebuinţăm şi noi în diferitele opere, mai cu seamă din cuprinsul lumii moderne.

Teatrul acesta al ordinului iezuiţilor nu are un resort estetic, are un resort de luptă religioasă. Trebuia să lupte împotriva tragediei evanghelice, protestante, sileziene.

Atunci călugării iezuiţi invent[ar]ă şi ei un teatru, care la început a fost aulic. S-a jucat în aula diferitelor universităţi şi şcoli iezuite ; mai tîrziu, pe la 1615—1620 iese din aceste aule şi intră în teatrul propriu-zis, teatru clădit de iezuiţi. Ei sînt primii care clădesc adevărate teatre în cuprinsul Europei.

Dintre aceste piese reamintesc pe cea mai importantă *Cenodoxus*-ul lui Iacob Bidermann, care a avut un mare succes acum doi ani la Viena în faţa marelui public catolic, în prelucrarea doctorului Josef Gregor, directorul Bibliotecii naţionale de teatru de la Viena. [...]

Cenodoxus, prelucrat de Iosef Gregor nu este altceva decît un *Faust* parisian ; un avocat, Cenodoxus, care comite o mulţime de ticăloşii, care însă are şi conştiinţă.

Ceea ce este interesant şi ceea ce îndrăznesc pentru prima oară călugării iezuiţi, şi ce nu a îndrăznit nici Shakespeare, este următorul lucru : de a reprezenta pe scenă momentul atît de delicat al trecerii sufletului dincolo de lumea celor pămînteşti, în lumea celor veşnice, adică momentul morţii omului şi proiectarea scenică a acestei morţi.

Acest *Cenodoxus,* care pune accentul pe această moarte, pare mai puţin o întîmplare filozofică în gustul lui Goethe ;

mai mult se leagă cu acea obişnuinţă pitorească a Evului Mediu, [...] care vine din veacul al XIII şi [al] XIV-lea franţuzesc, de la un cancelar francez Gerson, care, foarte aproape de începutul Barocului, înainte de Reformă, are un exemplu minunat în chiar tatăl reformatorului Martin Luther. Tatăl lui Martin Luther, Johan Luther, un cărbunar din Evul Mediu, a fost cercetat spre a se vedea dacă în el sau în spiritul familiei lui avea o practică mai liberală şi dacă nu cumva se poate vedea acolo începutul unei reforme. S-a văzut nu numai că nici nu visa de reformă bătrînul Luther, dar practica, ca bun catolic, vechile obiceiuri catolice, că a fost chemat, ca cel mai mare credincios din circumscripţia lui, la moartea contelui Günthe să-l asiste. Cînd se întoarce, a urmat un fel de [declaraţie publică], care i-a plăcut lui Bidermann şi a transpus[o] în *Cenodoxus* în care arată că contele Günthe s-a dus în cele veşnice aşa cum cere buna religie catolică şi învăţătura mîntuitorului nostru, nu punînd înainte de toate virtuţile şi meritele sale, ci cerînd intercesiune Mîntuitorului ca el, în numele sfinţilor să-l elibereze de chinurile iadului. Deci o practică catolică din veacul al XV-lea, care se practica încă curent şi care este reluată de acest autor şi pusă în *Cenodoxus*.

Această practică avea în mod natural să schimbe scena. Vedeţi, [dar], de unde vine ideea catolică, care este reluată de iezuiţi cu un spirit combativ, ca să lupte împotriva [protestanţilor] *. Cînd această idee se suie pe scenă, în mod fatal sparge scena.

Scena veche medievală era prea mică [pentru ceea ce intenţiona Bidermann], fiindcă autorul voia să arate acest moment dificil de trecere de la cele pămînteşti la cele cereşti. Şi atunci, în mod fatal, scena se complica foarte mult şi trebuia să aibă lîngă ea posibilitatea de trecere dintr-o încăpere în alta, trebuia să aibă lîngă ea şi în ea posibilităţi de exprimare foarte subţiri.

Scena aceasta nouă semăna cu acel faimos tablou a lui [El] Greco, care reprezintă înmormîntarea contelui D'Orgaz. Tabloul este tăiat în două de o linie. Jos sînt ultimile scene de înmormîntare, aşezarea trupului în mormînt, iar sus, după ce tabloul este tăiat diagonal de o pînză de nori — atît de drag

---

* În textul de bază : „iezuiţilor".

procedeu Barocului în pictură, — sus este glorificarea sufletului îmbrăcat în armură și luat de îngeri.

Ceva similar trebuia reprezentat pe scenă — lucru foarte greu. De unde [pe de o parte] linia din față trebuia să se strîngă, [iar pe de alta] trebuia să se înalțe în același timp scena și să meargă în adîncime. Mergînd în adîncime și înălțîndu-se scena, astfel, sub *pousséul* iezuiților, ne dă scena de astăzi, în care poți să construiești și în adîncime și în înălțime. Scena aceasta modernă este creată de teatrul iezuit, sub necesitatea dramei iezuite.

Este o mare deosebire între iezuiți și benedictini în drama lor. Benedictinii sînt un ordin mult mai aristocrat, iezuiții sînt un ordin democrat, care sînt însărcinați să se ducă foarte departe : în Peru, China, Chile, apoi sînt rechemați, chemați să facă teatru, și îl fac ; pe cîtă vreme benedictinii ies mai greu din cetățile lor, fiind un ordin mult mai aristocratic. Benedictinii, făcînd și ei teatru, fac pentru ei și nu pentru lumea cealaltă. Făcînd teatru pentru ei și fiind convinși de valoarea creștină a piesei, ei nu au nevoie să urmărească exemplificarea literară în aceste tragedii.

Luați două lucrări foarte interesante și faceți o paralelă între aceeași temă a fiului rătăcitor la benedictini și la iezuiți și veți vedea de îndată marea deosebire. La iezuiți se insistă colosal de mult asupra pedepsei ce trebuie dată fiului rătăcitor, pentru că iezuiții chemau la ei marele public și trebuiau să exemplifice. Benedictinii insistă mai mult asupra psihologiei individului și asupra bucuriei reîntoarcerii fiului risipitor.

În orice caz acest teatru, care se dezvăluie din ce în ce mai mult, și care, sub mîna iezuiților — tocmai fiindcă nu făcea prea multă psihologie și finețe de artă literară —, a înlocuit cu artă acest spectacol. Cei care aduc pentru prima oară spectacolele mari, fără limite, în teatrul european, sînt iezuiții, care strîng în spectacolele lor mașinile cele mai groaznice de făcut fum, trăznete, fulgere ș.a.m.d., adică toată aparatura impresionantă a scenelor de astăzi.

Tot ei sînt acei care în spectacolele lor introduc baletul. Baletul pentru prima oară se asociază unui mare spectacol, sub mîna iezuiților, care fac pentru prima oară spectacole mari în cuprinsul Europei.

Alături de tragedia sileziană, ceea ce aduce acest veac de baroc și ceea ce ne lasă moștenire pînă astăzi este o nouă ca-

tegorie de spectacole. Şi această nouă categorie se cheamă opera.

Opera vine din Italia, de la Florenţa veacului al XV-lea. Imediat ce este născocit[ă] la Florenţa este trecut[ă] la Veneţia şi de la Veneţia călătoreşte spre apus.

Opera a fost construită cu un anumit gînd, care nu a fost realizat. Umaniştii florentini, cînd au introdus muzica în dramă, au crezut că pot să realizeze ceea ce a fost drama grecească. S-au înşelat ; nu au făcut altceva decît să ne lase opera de astăzi, adică un teatru subordonat în toată construcţia şi organizarea lui intimă unei voinţe exterioare şi unei porunci exterioare şi această poruncă şi voinţă este muzica.

Un teatru subordonat muzicii. Muzica nu este organic legată de acest teatru. Voinţa, puterea, fiind în afară de teatru, însemnează că, în buna disciplină de Baroc, puterea aceasta care vine să se construiască în teatru, vine în anumite tipare fixe. Nu există scenă mai fixă pe suprafaţa lumii decît opera. Orice gînd de improvizaţie este exclus de aici. Autorii de opere urmăreau să facă o dramă muzicală — idee asupra căreia revine mai tîrziu, cu gînd de aplicaţie, Wagner — care să semene cu drama grecească.

Nu au izbutit. Acolo muzica şi drama se lega[u] organic între ele, ca o mare formulă de evadare colectivă, care corespundea unui tragism colectiv, care era o reţetă sufletească de vindecare colectivă. Tragedia grecească avea o funcţie extraordinară, precizată perfect de Nietzsche, pe cîtă vreme opera din Baroc nu are nimic din funcţia aceasta, pentru că elementele nu sînt organic şi stringent ieşite din el. Este pur şi simplu o muzică, o muzică tiranică, care vine din afară şi determină totul în teatru.

Aşa ni s-a lăsat acest gen, pe care lumea îl practică pînă astăzi, genul operei, care este născut în această epocă de Baroc şi lăsat nouă ca moştenire.

Ceea ce face însă importanţa acestei epoci de baroc, nu este atît drama, cît spectacolul spectaculos. [...] Se pare că este o reţetă sigură, de cîte ori ai o mulţime foarte dubioasă din punctul de vedere al intelectului şi de cîte ori vrei să-i comunici ceva şi în acelaşi timp s-o şi stăpîneşti, se pare că reţeta cea mai sigură este această reţetă de teatralizare a vieţii. Barocul are nevoie de această reţetă, pentru că trebuie să ţină în linişte toată mulţimea aceea care viermuia în mizerie. Pen-

tru aceasta a inventat acest sistem de teatralizare a vieţii, care vine de la Florenţa şi care se numeşte *„triomfi"*, sărbători imaginate mai mult în legătură cu viaţa militară.

După tot ce era artificial în Baroc, acea profuziune de păstori şi păstoriţe, acest lirism dulce şi tot ce colaborează în operă, [la realizarea ei], urmează marea construcţie impresionantă, militărească, a ideii soldăţeşti din acest ev atît de milităros. Aceasta se organizează în acele *„triomfi"*, în care erau [înfăţişaţi] * regii cutare şi cutare, eroul cutare, şi în care toată istoria era pusă la contribuţie.

Ideea acestor *„triomfi"* nu ar fi fost atît de importantă dacă nu ar fi reuşit la un moment dat să aducă manifestările spectaculoase de la cele două curţi [...] care veşnic s-au întrecut una pe cealaltă în [ce] ** priveşte spectaculosul şi teatralizarea vieţii. Aceste două curţi sînt : curtea lui Ludovic al XIV-lea şi curtea acelui împărat german atît de iubitor de teatru şi spectacole care este Leopold I (după care urmează Carol al VI-lea, tatăl Mariei Tereza, şi el amator de spectacole).

Leopold I, la 1667, cu ocazia căsătoriei sale cu infanta Margareta Elisabeta de Spania, organizează [...] — nu avem cuvîntul potrivit astăzi, ceva între balet, care alegorice şi cortegiu alegoric, mai degrabă cortegiu alegoric —, organizează o mare petrecere în care el (şi aceasta este un lucru foarte important), el joacă şi ia parte într-un costum de soare ; lucru care va fi reluat într-un balet de la Versailles, care se cheamă *Insula încîntată,* la 1669, şi în care Ludovic al XIV-lea tot într-un costum de soare este îmbrăcat.

La curtea lui Leopold I, acest mare balet este construit pe o alegorie specială, o creaţie cu totul specială a Barocului, o alegorie mitologică ; o mitologie care nu reprezenta pe zeii mitologiei, ci este generalizantă şi alegorică. Cînd vine Jupiter, el nu este Jupiter Tonans, tatăl zeilor, ci este însuşi conceptul regalităţii dumnezeieşti, este Dumnezeul creştin tradus în forma aceasta de omnipotenţă şi îmbrăcat aici ca un suprem concept al dumnezeirii stăpînitoare. Acelaşi lucru — cu Marte, cu Mercur, cu Vulcan ş.a.m.d. Este o remitologizare a întregii mitologii vechi, într-un gust mai naiv.

* În textul de bază : „arătaţi".
** În textul de bază : „în cît".

Fireşte că totul este îmbrăcat într-o pompă şi bogăţie extraordinară, în costume muiate în aur şi argint, cu fel de fel de maşinării, care permit crearea unor efecte mai puternice.

Acest balet de la curtea lui Leopold I păstrează încă ceva din caracterul fluvial şi revărsat al spectacolului de Ev Mediu, al misterelor. Pe cîtă vreme baletul de dincolo, de la curtea lui Ludovic al XIV-lea — dintr-un Baroc mult mai redus, mult mai îngust, mult mai încadrat într-un spirit, încadrat de inteligenţa normativă şi aliniată a veacului al XVII-lea francez — apare sub altă formă. Deşi Regele Soare stă la mijlocul baletului, cu un costum mult mai simplificat, totuşi baletul nu mai întrebuinţează mitologia ad-hoc, ci întrebuinţează un fel de raţionalism informativ. Tot ce vine din noua cunoaştere a lumii, un fel de geografie vastă, se petrecea în acest balet din *Insula încîntată.*

Vedeţi, deci, că aceste două curţi dau două tonalităţi în acelaşi spectacol şi aceeaşi epocă [...] — două tonalităţi care deosebesc profund spiritul austriac şi germanic răsăritean de spiritul francez de la curtea lui Ludovic al XIV-lea.

Înainte de a încheia, daţi-mi voie să reamintesc, în legătură cu lumea Barocului şi mai cu seamă cu Barocul de la curtea lui Leopold I, două nume, care nu pot fi ignorate atunci cînd se vorbeşte de Baroc. Dacă cumva aţi vizitat sau veţi vizita „Albertina“ de la Viena — marea bibliotecă construită în stilul Barocului — veţi găsi acolo, în afară de lucrări de mare interes (manuscrise franţuzeşti din veacurile al XII şi XIII-lea), veţi găsi cîteva lucrări nedescifrate, cîteva manuscrise din civilizaţia „Maia“, a Americii. Veţi găsi acolo încă un lucru scos la iveală de amicul meu Iosef Gregor şi anume : întreaga operă a lui Burnaccini, marele pictor al Barocului, pictorul decorator al acestui Baroc, care a făcut costumele şi decorurile pentru teatrul lui Leopold.

Burnaccini are o fantezie aproape shakespeariană. Din tot ce[-i] cade sub mînă, din toate problemele externe şi interne el face, ca un fel de joc de artificii, costume — de o variaţie, bogăţie şi colorit extraordinar — pe care le încadrează cu nişte decoruri interesante. Este un adevărat geniu al costumelor şi decorurilor acest Burnaccini, care a descoperit întregul teatru de Baroc.

Burnaccini este urmat de un alt nume, de constructorul şi arhitectul Gali Bibiena, care, în afară de decoruri-aeriene cu

perspective adînci, pierdute — care nu justifică nimic prin materialul lor, dar care sînt minunate și care și astăzi, de exemplu, pentru opera *Fidelio,* ar constitui decoruri minunate — în afară de aceste decoruri, este primul constructor de teatru, în manie[ra] * teatralizantă a Barocului. El construiește teatrele de la Viena, Berlin, Dresda, Manheim, și toate aceste teatre, deși făcute spre sfîrșitul epocii, sînt încă construite în această dogmă, în această învățătură de teatru de Baroc.

Teatrul nostru Național amintește puțin acest tip fix de teatru și sală de Baroc, care s-a păstrat prin Rococo, și care a pus o pecete definitivă pe valul acesta de aurării, întortocheală care împodobește orice teatru, fie la noi, fie în Austria.

Dealtminterea efortul cu totul recent, care se face de a se da o altă linie teatrului, este, firește, dintre cele mai fericite, dar noi — aceștia care ne-am deprins cu atmosfera de Baroc în teatru — cu greu ne-am reface la liniile acestea moderne ale unei carapace de teatru, în care atîtea lucruri și sentimente sînt de exprimat.

---

* În textul de bază : „mania".

Molière

MOLIÈRE

Molière este, în teatru, fără îndoială, figura cea mai vie a clasicismului francez. Înseamnă acest clasicism — ca orice clasicism în general — acea artă care cercetează adîncul ființei omenești în valorile ei permanente ; îl împodobește și-i servește de neîntreruptă călăuză.

Clasicismul francez cuprinde veacul al XVII-lea. În istoria culturii, veacurile franceze, veacuri ale spiritului și creației franceze, au fost veacurile al XII-lea și al XVII-lea. Veacul al XII-lea a dăruit artei și, în general, stilului de viață european : goticul. Încetul cu încetul din cîteva încercări a crescut pădurea impresionantă, verticală, de piatră — catedralele, în care geniul medieval francez și-a găsit deplina realizare.

Peste cinci veacuri, în veacul al XVII-lea, același geniu creator al unui popor dăruit a pus definitiv pecetea pe producția sa literară, creîndu-și — în această literatură franceză, care începe [a fi] mare cu acest clasicism din veacul al XVII-lea — acele opere de către poporul însuși, cu darurile acestui popor : de ordine, de claritate și de echilibru, care merg așa de departe, încît s-a putut vorbi — chiar de către francezi, mai tîrziu, în veacul al XIX-lea — de o abstracțiune și o ariditate a creației poetice și artistice franceze, în așa fel, încît André Gide, contemporan cu noi, cînd a fost întrebat odată : cine este cel mai mare poet francez, a răspuns : „*Victor Hugo, hélas !*“

Fireşte că era o poziţie critică excesivă la André Gide. Fireşte că geniul francez, întrucît priveşte marile creaţii, lirice mai ales, n-a putut să stea — poate cu excepţia lui Baudelaire — alături de marile creaţii lirice germane şi engleze. Totuşi, nu este mai puţin adevărat că în zestrea enormă pe care veacurile care au trecut ne-au lăsat-o, din întreaga cultură europeană, Franţa a ştiut să dea, şi să dea pentru totdeauna, unul din capitolele cele mai importante. Şi acest capitol începe să se realizeze şi să se cristalizeze definitiv în acest clasicism din veacul al XVII-lea.

Este curios că Franţa este singura ţară din lume, care a avut Academia (ctitorită de Richelieu) înainte ca arta şi producţia literară să fi ajuns la deplină înflorire.

Totuşi, încetul cu încetul, veacurile, care s-au suprapus, veacul[ui] al XVII-lea, [respectiv] veacul enciclopediştilor şi al revoluţiilor şi veacul al XIX-lea, al romantismului, mergînd pînă la simbolismul sfîrşitului veacului al XIX-lea, toate aceste veacuri literare au creat literatura franceză, care este în Franţa — ca în nici o altă parte — o zestre naţională, o instituţie naţională. Lucrul merge aşa de departe, încît este interesant de citat un document care priveşte această răsfrîngere literară în activitatea intelectualilor francezi, care nu sînt, nici de profesiune, nici măcar de îndeletnicire amatori literaţi.

Un tehnician francez, un inginer, un medic se va distinge întotdeauna de alţii din alte naţionalităţi prin claritatea, prin echilibrul, prin compoziţia unui referat tehnic sau ştiinţific, prin perfecta orînduire a ideilor, prin echilibrul perfect de gîndire, care ţine, în bună parte, şi de liniatura juridică a vechiului şi tradiţionalului drept roman — care în Franţa s-a statornicit de multă vreme. [...]

În istoria culturii, acest veac al XVII-lea francez s-a suprapus pe ceea ce s-a numit întotdeauna veacul sau cultura de Baroc. Aceasta privind în integralitate fenomenul cultural european.

Barocul — am mai spus cîteva cuvinte şi cu altă ocazie despre baroc — este o epocă care se caracterizează prin[tr]-o sumbră apăsare pe toate capetele, cugetele. Este epoca absolutismelor în toate statele şi, în special, în statul centralizant al Franţei, sub mîna lui Ludovic al XIV-lea.

Începuse centralizarea aceasta — lupta împotriva marilor feudali — încă din vremea lui Ludovic al XI-lea şi toţi regii,

care au venit, au lucrat la desăvîrşirea acestei unităţi de centralizare a regatului francez. Însă, fără îndoială, că strălucirea definitivă a căpătat-o sub Ludovic al XIV-lea.

Deci un veac al absolutismelor, [despre care] * s-a spus printr-o icoană foarte pitorească şi sugestivă, că este veacul în care sub un singur polog stau tronul şi crucea.

Este adevărat, e veacul exceselor religioase, care vin cu o putere uimitoare împotriva mişcărilor religioase din veacul al XVI-lea şi anume a Reformei ; este veacul Contrareformei. Barocul este veacul iezuiţilor, veacul acestui ordin de şoc, iezuiţii, care au creat nu numai majoritate[a] ** dirigenţilor din veacul al XVII-lea — mai toţi regii şi mai toate figurile strălucite de conducători din veacul al XVII-lea, fireşte, nu au o poziţie prea democrată sau prea populară — dar tocmai de aceea au fost elevii iezuiţilor.

Dar iezuiţii, în acest veac, mai joacă un rol foarte important. În rîvna lor de evanghelizare dincolo de hotarele Europei aduc un teatru pe care-l creează şi ca text şi ca punere în scenă. Faimosul iezuit François Xavier, evanghelizînd Americile, a luat o metodă ca să-i facă pe băstinaşi mai apropiaţi de religia creştină, de învăţătura nouă pe care o propovăduia, şi anume creează drama — un capitol important din istoria teatrului — care se împletea în aceeaşi piesă dintr-o temă a legendelor (din mitologia locală [...], a aztecilor sau a indienilor) cu o temă din vechiul testament. Şi atunci, drama, din această împletitură, oferă localnicilor atît o temă pe care o cunoştea[u], cît şi noutatea pe care iezuiţii evanghelizatori voiau s-o propovăduiască.

Dar marea [...] noutate, noutatea europeană pe care au adus-o iezuiţii în teatru, este formula de înscenare. Niciodată un teatru n-a fost mai bogat, mai pompos, mai supraîncărcat din punct de vedere al maşinăriilor scenice ca teatrul iezuit. Toate scenele de transfigurare de pe scenă, carul de foc, norii, etc. erau construite pe maşinării foarte savante pe care călugării iezuiţi ştiuseră să le inventeze pentru folosinţa teatrului lor.

Barocul este nu numai epoca teatrului iezuit, dar este epoca teatrului în general. Marea tragedie europeană se naşte în Baroc. Tragedia franceză se naşte în Baroc. Tragedia sileziană

---

* În textul de bază : „şi".

** În textul de bază : „o majoritate".

se naşte în baroc. Opera, ca gen separat — crescut încă de la începutul veacului trecut în Italia, la Florenţa — îşi capătă înflorirea specială în Barocul acesta şi ajunge gen separat pentru că tonalitatea generală a acestei epoci este patosul — un patos adînc, trist, sumbru din cauza stărilor generale. Sub purpură sau sub strălucirea de sus a acestui absolutism european era una din cele mai cumplite mizerii a milioanelor de oameni care trăiau într-o apăsare din ce în ce mai cruntă [sub]* mîna tot mai tare a scaunului papal, [şi] în special a acestor iezuiţi. Ştiţi că în veacul acesta se deschide problema între iezuiţi şi jansenişti. În Franţa, în veacul acesta, Molière avea să sufere atît de mult în lupta pe care o dă pentru *Tartuffe,* împotriva prefăcutului religios.

Veacul acesta, din punct de vedere francez şi din punct de vedere literar, creează două lucruri importante : dogmatismul şi formalismul francez — sub mîna lui Boileau — şi întrucît priveşte teatrul creează regula strictă a celor trei unităţi : unitatea de loc, de timp şi de acţiune, regulă împotriva căreia Molière a protestat întotdeauna ; a protestat chiar în această *Şcoală a nevestelor,* despre care vom vorbi mai tîrziu ; dar a respectat-o cînd a fost vorba de operele mari, de *Avarul, Mizantropul, Burghezul gentilom.* Nu a respectat-o o singură dată — şi tocmai de piesa aceea mă voi ocupa mai de aproape, fiindcă o socotesc eu mai interesantă — şi anume [în] *Don Juan.*

În afară de acest dogmatism şi formalism, în Franţa mai avem încă un fenomen civilizator important. Se creează o civilizaţie de curte, în jurul Curţii lui Ludovic al XIV-lea, civilizaţie în înţelesul cel mai înalt, salonard. [...] Aşa că toate teatrele şi de bună seamă şi teatrul lui Molière este străbătut, dacă nu cu altceva, cel puţin cu locul de acţiune din aceste saloane ale veacului al XVII-lea, în care femei[le], din solemnitatea vieţii de curte în general, nu avea[u] decît să primească hieratismul unui alexandrin, al lui Racine, ca să creeze din femeile sale [...] eroinele tragediilor lui Racine.

Ei bine, cu acest veac formalist, pompos, greoi, neomenos, în bună parte, şi cu liniile lui mari, întunecat, cu acest veac, Jean Baptiste Poqulin Molière, de care ne ocupăm azi, a fost şi este în contrazicere profundă. Molière nu este omul acestui veac. Este o personalitate anticipativă prin gustul de libertate,

* În textul de bază : „cu".

prin afirmarea omenescului, prin afirmarea firească, prin toate luptele pe care le duce împotriva tuturor formelor de prostie sau de nulitate a acestor personaje care populau acest veac şi în special Franţa şi curtea lui Ludovic al XIV-lea. Deci trebuie să reţinem încă de la început această poziţie contrară prin toată opera şi prin toată viaţa lui Molière împotriva veacului al XVII-lea francez şi împotriva Barocului în general.

Molière — ca şi Shakespeare — a fost actor şi scriitor. Întîi actor şi pe urmă scriitor. Ca scriitor, Molière trebuia să intre în doctrina formalistă a veacului de care vorbeam cînd am pomenit, adineauri, pe Boileau. Ca actor însă el venea cu un bagaj, cu o zestre mare pe care şi-o agonisise tocmai din contactul cu italienii, cu această Commedia dell'Arte.

Am vorbit acum o lună — ţineţi minte că sfîrşeam conferinţa despre Commedia dell'Arte — schiţînd o personalitate foarte amuzantă, a unui italian, Tiberio Fiorelli, din ultima trupă de Commedia dell'Arte, italianul care venise în Franţa, cunoscut sub numele de Scaramouche. Acest Scaramouche — spuneam atunci şi amintesc acum —, are un portret la Comedia Franceză, datat [...] 1673 sau 1674, — deci [executat] în anul sau un an după moartea lui Molière —, sub care stă scris : „El a fost dascălul lui Molière, iar natura a fost dăscăliţa sa.“ *

În adevăr, prin acest Scaramouche şi prin toţi italienii care făceau vogă — şi a rămas o vogă mare de pe urma acestor italieni, [încît] şi azi mai sînt locuri, la Paris, fireşte, unde se spune : *aux italiens* sau *Boulevard des Italiens,* [...] urme de pe vremea vechilor trupe, de pe vremea Commediei dell'Arte — [...] Molière a avut contact strîns, deci, cu Commedia dell' Arte. De la aceştia şi-a învăţat meşteşugul de scriitor, care să-i folosească în tehnica lui dramatică. S-a spus totdeauna — şi pe bună dreptate poate — că Molière nu e atent şi îşi expediază foarte iute sfîrşiturile de piesă, sfîrşiturile de acte şi încurcăturile tehnice pe care le are.

Un exemplu clasic este *Mizantropul.* Alceste, mizantropul, în actul IV, trebuia, la sfîrşitul actului IV, să fie scos din scenă şi atunci Molière întrebuinţează un procedeu naiv, simplu, din

* Textul francez sună astfel : *„Il fut le maître de Molière*
Et la nature fut le sien“ (n.e.).

Commedia dell'Arte, dar de care nu se sfiește. Servitorul său îi aduce de acasă o scrisoare. Servitorul caută scrisoarea prin toate buzunarele [și] nu o găsește. Îi spune că este o comunicare foarte importantă și atunci Alceste iese el însuși și aleargă după scrisoare.

Această scoatere din scenă este simplă, puerilă, elementară, de la vechiul procedeu italian pe care Molière nici în piesele mari, de caracter, nici aci, în *Mizantropul,* nu se sfiește să-l folosească.

Deci prin această influență italiană, pe care o suferă, Molière înnoadă firul cu ideea noastră centrală din acest ciclu de conferințe și anume cu vechiul mimus, care răzbate pînă aci prin această Commedia dell'Arte și se leagă de Molière ; mimusul în înțelesul pe care l-am dat de atîtea ori aci în fața dumneavoastră, mimusul și ca artă a actorului, dar mimusul mai ales ca posibilitate de creație actoricească conținut[ă] în textul dramatic. Acest mimus se transmite prin intermediul Commediei dell'Arte din veacul al XVI-lea și începutul veacului al XVII-lea, se transmite în toate marile mișcări din teatrele europene.

Acest mimus adăugat cu o concepție cavalerească și mistică dă marele teatru spaniol. Acest mimus — adică baza realistă de observație și de înregistrare — adăugat enormei poezii și cercetări adînci a omului și sufletului omenesc îl dă pe Shakespeare. Acest mimus adăugat pasiunilor omenești tîlcuite în formă socială și morală îl dă pe Molière. Și prin aceasta, Molière se încadrează definitiv în spiritul și în ritmul literaturii sale naționale, pentru că literatura franceză cea mare și cea mai nouă are acest caracter profund moralizator, în afară de buna ordine, de dantele, de echilibru, de superioritate, de bună compoziție, în conținut. Francezii au acest caracter profund moralizant în toate producțiile lor literare. Afară de moraliști — în special, cum ar fi Vauvenargues sau cei din veacul al XVIII-lea, sau atitudinea aceasta inclusă în opera lui Molière — atitudinea aceasta de moralist este caracteristică lui și literaturii franceze întregi în care se integrează.

Molière s-a născut la Paris, în 1662, dintr-o lume din mica burghezie. Tatăl său era tapițer al Curții. A făcut oarecare studii juridice. Trebuia să se pregătească fie pentru o carieră juridică, fie pentru o carieră de meseriaș înaintat cu oarecare

strălucire. Nu i-a plăcut [nici] * una [nici] ** alta și s-a apucat de teatru în serios cu o trupă de cîțiva tineri, în care familia Béjart, care avea să joace un rol atît de important în viața lui — veți vedea mai tîrziu cum — era prezentă și ctitorește acest „*L'illustre Théâtre*", un nume pompos, o trupă de comedianți tineri, care avea să pornească prin provincie.

Viața aceasta de rătăcire prin provincie, de actori companiarzi — cum se spunea pe vremea aceea — timp de 12 ani, a fost salutară și de adîncă învățătură pentru Molière.

A cutreierat Franța întreagă, din nord pînă în sud, din est pînă în vest. A cunoscut toată Franța, toate stările, toate graiurile și mai cu seamă unitatea aceasta de limbă franceză care s-a alcătuit atunci în pragul Clasicismului și pe care a folosit-o.

Nu cunosc, în literatura universală, decît un singur alt exemplu de foarte mare scriitor, căruia această cutreierare prin propria lui țară i-a dat posibilitatea unei adînci cunoașteri și a omului conațional și, mai cu seamă, a limbii naționale. Acesta este Maxim Gorki, [care] *** pornește de la Nijni-Novgorod spre nord și cutreieră toată Rusia, în contact cu lumea aceasta măruntă din întreaga Rusie. În bună parte, marele Gorki de mai tîrziu, va fi dăruit cu toate posibilitățile lui scriitoricești din acest contact cu poporul propriei sale țări.

Lucrul acesta l-a făcut și Molière. Viața era grea în condițiile acestea, plină de umilință. Molière nu a uitat niciodată aceasta. Trebuia să meargă în rulotă, să doarmă prin hanuri cu acoperișul spart, să mănînce ce dă Dumnezeu, să stea cot la cot cu îmblînzitori[i] de urși, cu paiațele, cu acrobații, cu panglicarii ; o viață grea, de multe ori [cu] un public turbulent și neformat [care atunci] cînd nu era mulțumit, arunca cu cartofi și cu ouă clocite. Toată existența aceasta penibilă, de care ne dă o imagine Scarron în romanul său, este viața actorului fără considerație în Franța aceasta a Clasicismului și a Barocului, pe care, din greu, a dus-o Molière.

Vedeți, dar, că acest element era de natură să strîngă în sufletul viitorului scriitor o experiență vastă, dar în același timp și o serie întreagă de ranchiune, de ură, de mînie, de care s-a folosit, pentru că atunci cînd se întoarce la Paris și primește ajutorul tî-

---

*, ** În textul de bază : „mai".
*** În textul de bază : „cînd".

nărului rege Ludovic al XIV-lea, şi ajunge cu trupa lui [să fie] găzduit mai întîi la Palais Burbon şi pe urmă la Palais Royal, în 1658 (după aceşti 12 ani penibili) şi ajunge să primească pomposul titlu de *La troupe de Monsieur*, adică trupa fratelui regelui, cu bunăvoinţa şi îngăduinţa regelui — în momentul cînd Molière ajunge să le spună adevărul curat şi preţioaselor şi preţioşilor şi tuturor marchizelor din care face un grotesc personaj central pentru întreaga sa operă — el nu uită ce a pătimit în cei 12 ani de vagabondaj penibil de om hulit, de actor care căuta să-şi facă drum.

Cum am pomenit adineauri, la 1658, Molière cu trupa lui joacă pentru prima oară la „Louvre" în faţa regelui şi capătă îngăduinţă să se stabilească la Paris. Parisul acesta îl creează pe Molière scriitor. Ca şi Shakespeare începe să scrie pentru propria lui trupă. Avea nevoie de piese ; trupa lui nu era prea mare şi se întîmpla cîteodată ca piesa să cadă, cum s-a întîmplat — nu că a căzut, dar a trebuit să fie retrasă — [cu] faimosul *Tartuffe* — numai după cîteva reprezentaţii şi atunci a fost silit să improvizeze pe *Don Juan*. Şi activitatea plină a scriitorului Molière începe.

La 1659 putem considera că Molière scrie prima lui piesă — piesa de satiră socială : *Les précieuses ridicules* — după care, la 1662, urmează o lucrare de o deosebită importanţă.

Au fost o serie de păreri. Eu sînt de părerea că piesa despre care ne vom ocupa acum, şi anume *Şcoala nevestelor,* este tot atît de importantă ca şi marea producţie a lui Molière. În orice caz, cronologic, este deosebit de importantă pentru că, cronologic, este prima piesă a lui Molière care trece de la ceea ce se numea comedie de moravuri la o comedie de caracter, ceea ce avea să facă mai tîrziu marea operă a lui Molière — fie în *Mizantropul,* fie în *Avarul,* fie în toate celelalte mari scrieri pe care le va scrie — adică [la] mimusul, care i-a învăţat pe cei vechi şi l-a învăţat şi pe Molière să privească în jurul lui, să reteze din realitate şi să transcrie lumea în obişnuinţe şi în moravuri. [Aceasta], sub puterea geniului molièresc, din[tr-]o pastă de observaţie realistă şi cu menirea de folosinţă trecătoare, se transformă într-un material de mare creaţie literară. Comedia de moravuri observată în detalii se uneşte sub geniul molièresc şi dă, la un moment dat, nu o serie de detalii care rămîn o născocire, ci creează o atmosferă din care va ţîşni opera puternică şi de caracter, creată în mare teh-

nică și mare stilizare literară; caracter fundamental, care poate sta alături cu marile creații în alt stil, cu altă poziție, în alt fel, ale lui Shakespeare, de exemplu.

Prima piesă în care găsim asemenea caractere — mă gîndesc în special la bătrînul Arnolf — este această *Școală a femeilor,* deosebit de importantă în structura operei moliérești care de acum încolo începe să crească pe ramura ascendentă și își va da pînă la sfîrșit întregul său randament.

Dar mai este și altceva în această *Școală a femeilor.* Este prima piesă în care teatrul francez îndrăznește, cu îndrăzneala lui Molière, să-și părăsească personajele sale tipice din punct de vedere social : marchizi, conți ; aristocrația este aruncată peste bord și este prima piesă în care clasa ascendentă, care urca atunci și își vedea viitorul întrezărit dincolo de veacul al XVII-lea, și anume, „burghezia", avea să furnizeze personajele lui Molière. *Școala femeilor* are burghezia în ea, burghezii cu apucăturile lor, cu îmbrăcămintea lor, aceeași linie pe care Molière o va urma neîncetat.

Tartuffe, în afară de prefăcutul religios, mai este și [...] un mîncău și pentru prima oară în acest *Tartuffe* apare o masă burgheză citată de Molière, ceea ce pentru stilul pompos al epocii, al acestui Baroc solemn și hieratic, era aproape o crimă. Astăzi nouă nu ni se mai pare așa.

Așadar, cînd Molière vorbește în *Tartuffe* de o masă onestă, de o supă de potîrniche, de o friptură bună — care fac ca Tartuffe să aibă apă în gură din cauza lăcomiei sale — este o trăsătură din această nouă dramă burgheză, care oglindea această stare a burgheziei în creștere și care [avea] să fie atît de dezvoltată în veacurile care urmau și, în special, în romanele lui Le Sage, căruia i s-a reproșat, la un moment dat, că are prea multe liste de mîncare în aceste romane.

Am citat acest detaliu pentru a arăta cum întreaga aparatură veche, solemnă în Baroc, este părăsită de acest Molière realist, protestatar și luptător, sau apare numai atunci cînd vrea să [...] înfiereze [răul] cu focul satirei sale arzătoare.

De data aceasta, cu prilejul acestei *Școli a nevestelor,* mai este încă o poveste personală a lui Molière, pitorească, interesantă, pentru că dă tocmai poziția omului care îl dublează pe scriitor și actor și anume căsătoria lui cu Armande Béjart.

Armande Béjart — care apare în *L'Impromptu de Versailles* sub numele de domnișoara Molière, care este soția lui —

această Armande Béjart este mult mai tînără decît el. În 1662, cînd scrie *Școala nevestelor,* Molière are 40 de ani iar Armande Béjart pe jumătate. Este interesant că Molière i-a lăsat acestei femei — pe care o adorase și care l-a necăjit toată viața pentru că era de alt stil decît el — un portret pe care vi-l voi citi, un portret dialogat, pe care-l găsim în *Burghezul gentilom* (în actul III, scena 9).

Cléonte, îndrăgostit de Lucile, stă de vorbă cu Covielle, unul din nesfîrșiții valeți ai lui Molière, care de data aceasta este valetul lui Cléonte. Iată cum reiese portretul Armandei, alias Lucile, în dialogul dintre Cléonte și Covielle :

[„COVIELLE : Ea, stăpîne [e] o sclivisită, o fandosită ! Nu-nțeleg de ce s-o iubiți ! Nu e nimic de capul ei ! O să găsești o sută mai vrednice ca ea. Mai întîi și-ntîi, are ochii mici.

CLÉONTE : Așa e, are ochii mici, dar plini de foc ; nici una n-are ochii mai strălucitori, mai străpungători, mai fermecători !

COVIELLE : Are gura mare.

CLÉONTE : Da, dar n-are nici una o gură mai dulce ca a ei ; gura ei, cînd te uiți la ea, te umple de dorințe, e cea mai atrăgătoare, cea mai drăgăstoasă din lume.

COVIELLE : Cît despre statură, nu e destul de înaltă.

CLÉONTE : Da, dar e așa de bine făcută...

COVIELLE : Cînd vorbește și cînd umblă, are un fel de lasă-mă să te las...

CLÉONTE : Da, dar face totul cu mare gingășie, are purtări cît se poate de plăcute ce-ți farmecă cu desăvîrșire inima.

COVIELLE : Cît despre haz...

CLÉONTE : Ba da, Covielle, nu se poate mai zglobiu și mai plin de gingășie...

COVIELLE : Conversația...

CLÉONTE : Încîntătoare !

COVIELLE : Prea e serioasă !

CLÉONTE : Dar ce vrei, să tot zbenguiască ? ! Ai văzut ceva mai neobrăzat ca o femeie care una-două rîde ?

COVIELLE : E mofturoasă cum nu s-a mai pomenit !

CLÉONTE : Da, e mofturoasă, nu zic ba. Dar frumoaselor le stă bine totul ; trebuie să primești orice de la frumoase.

COVIELLE : Apăi dacă aşa stă vorba, văd că ai chef s-o întinzi cu dragostea."] *

Incontestabil că e foarte pitoresc acest portret al Armandei Béjart. Este o declarație de dragoste făcută de soț unei soții — de Molière soției sale — care însă l-a chinuit toată vremea pînă la moarte, tocmai cu ceea ce ați văzut că îi reproşa Covielle în dialogul acesta, că e sîcîitoare, că are toane etc.

Cred că a doua piesă, care merită atenția noastră — pentru că vreme prea multă nu avem şi pentru a da o schiță în elementele esențiale ale personalității lui Molière — după această *Şcoala nevestelor* (care a pus problema, cum ați văzut, a trecerii de la comedia de moravuri la comedia de caracter, care va urma în celelalte piese mari ale lui Molière), a doua piesă importantă cred că este... *L'Impromptu de Versailles* sau *Improvizația de la Versailles.*

Aci avem un document deosebit de interesant şi important, mai cu seamă sub mîna lui Molière, care a fost elevul italienilor, care a fost elevul Commediei dell'Arte, adică elevul acelor oameni care făceau teatru fără text, [bazîndu-se] pe improvizația pe scenă, cum ştiți şi cum am explicat cînd am vorbit despre Commedia dell'Arte.

Este [evidențiată] pentru prima oară la el stringența şi — ceva mai mult — obişnuința textului, intrat pînă la exasperare în moravurile actorilor. Vechii actori liberi, care jucau fără text, s-au transformat, în mai puțin de cîteva decenii, în actorii legați de text, în actori înspăimîntați şi tiranizați de frica că nu cunosc textul. Şi cîteva replici din *L'Impromptu de Versailles* vă vor lămuri :

„MOLIÈRE : Simt că înnebunesc cu oamenii ăştia.

(Intră Brécourt, La Grange, Du Croisy)

Pentru Dumnezeu ! Domnilor, vreți să mă faceți să turb astăzi ?

BRÉCOURT : Ce vrei să facem ? Nu ştim rolurile şi o să turbăm şi noi dacă ne sileşti să jucăm aşa."] ** ;

[„LA GRANGE : Cum să joci ceea ce nu ştii ?

---

* Molière, *Opere*, vol. IV, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1958, p. 283—284 *(n.e.)*.

** Molière, *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955, p. 166 *(n.e.)*.

DOMNIȘOARA DU PARC : În ce mă privește, țin să declar că nu-mi amintesc nici un cuvînt din rol.
DOMNIȘOARA DE BRIE : Mie va trebui să mi-l sufle de la cap la coadă.
DOMNIȘOARA BÉJART : Eu mă pregătesc să joc cu rolul în mînă.
DOMNIȘOARA MOLIÈRE : Și eu la fel.
DOMNIȘOARA HERVÉ : Eu una n-am mare lucru de spus.
DOMNIȘOARA DU CROISY : Eu nici atît, cu toate astea nu-s sigură că n-o s-o scrîntesc.
DU CROISY : Aș fi bucuros să mă răscumpăr cu zece pistoli.
BRÉCOURT : Și eu cu douăzeci la spinare, vă jur.
MOLIÈRE : — V-ați ieșit cu toții din minți pentru o mizerie de rol."] * ;
[„DOMNIȘOARA BÉJART : Cum vrei s-o facem, dacă nu ne știm rolurile ?"] **

Iată apărut actorul timpurilor noastre, actorul care rămîne de la Molière [și] pînă azi așa, în Franța și pretutindeni, cu groaza și tirania textului și legat de text și care nu are decît o soluție — o spun pentru toți colaboratorii mei de la Teatrul Național și de la alte teatre — să învețe bine textul ; altă soluție nu există, să-l învețe atît de bine, încît — cînd vorbesc pe scenă — [să] *** uite că l-au învățat, să se automatizeze atît de mult, încît să pară că iese din străfundul lor, că sînt propriile lor cuvinte.

Acesta este teatrul pe care îl jucăm azi, evident în slujba textelor ; acesta este teatrul cu care-l servim și pe Shakespeare și pe Molière și pe alții.

Dar, răsfoind mai departe această foarte edificantă *Improvizație de la Versailles*, vom găsi o mulțime de teme favorite lui Molière. Vom găsi o replică care [sună astfel] **** : Domnișoara Molière spune : „Mereu marchizi" și iarăși marchizi pe scenă și Molière răspunde : [„Da, mereu marchizi ! Cu ce dracu altceva ai vrea să dau o înfățișare plăcută teatrului ? Marchizul e astăzi caraghiosul comediei." ***** Este un cuvînt adînc,

---

*, ** Molière, *Opere*, vol. II..., p. 167—168, 169 (*n.e.*).
*** În textul de bază : „să-l".
**** În textul de bază : „spune".
***** Molière, *Opere*, vol. II..., p. 174 (*n.e.*).

un cuvînt care ne dă măsura nu numai a teatrului lui Molière, dar a întregii sale poziţii sociale, a întregii sale poziţii de luptător.

Cum spuneam adineauri, cînd are de construit un personaj sau un caracter [Molière] se refugiază în lumea burgheză ; revine la lumea aceasta a salonarzilor, din jurul curţii — la lumea atotputinte din veacul acesta al clasicismului tiranic — cînd vrea să facă satiră. Şi, evident, poziţia — de lîngă burghezie şi, în general, de lîngă popor — realistă a lui Molière, împotriva lumii acesteia, aci, în replica aceasta, îşi găseşte, cred eu, ascuţişul cel mai puternic şi formularea cea mai precisă.

[„După cum în toate vechile comedii — continuă Molière să spună — apare totdeauna un valet, bufon care face lumea să rîdă, tot astfel, în toate piesele noastre de-acum, e nevoie de un marchiz ridicol, pe seama căruia să se desfăteze societatea.“] *

Şi apoi altă idee dragă lui Molière [...] un lucru foarte interesant ca tehnică dramatică, rostită aci de Molière cu oarecare îndrăzneală. Molière a plasat acţiunea viitoarei comedii în anticamera regelui şi ascultaţi cu cîtă îndrăzneală — în faţa regelui, pentru că această piesă urma să fie jucată la Versailles — Molière rosteşte despre anticamera regelui următoarele cuvinte :

[„MOLIÈRE : Aşadar, începem ! Ţineţi seamă mai întîi că scena se află în anticamera regelui, pentru că e un loc în care se petrec zilnic lucruri destul de hazlii. Aici e lesne să aduci pe cine-ţi place şi poţi găsi chiar temeiuri care să îngăduie intrarea femeilor pe care le introduc.“] **

Ca să îndrăzneşti să spui lucrurile acestea pe scenă în faţa lui Ludovic al XIV-lea, trebuia să ai curaj :

„MOLIÈRE : Comedia începe cu doi marchizi care se întîlnesc. *(Către La Grange)* Aminteşte-ţi bine, rogu-te, să soseşti, precum ţi-am spus, cu portul acela căruia i se zice dichiseală, pieptănîndu-ţi peruca şi mormăind un cîntec printre dinţi : «La, la, la, la, la, la !» Iar voi de colo : în lături, căci trebuie loc, nu glumă, pentru doi marchizi. Nu sînt fiinţe a căror făptură să încapă în loc puţin. Hai, dă-i drumul !“] ***

---

*, **, *** Molière, *Opere*, II..., p. 174, 180, 180 (*n.e.*).

Această *Improvizație de la Versailles* este un catehism al actorului, este un document, care ne-a rămas de la un mare scriitor, care în același timp a fost și un mare actor și nu pot să-l compar, din literatura universală, decît cu celălalt document — pe care l-ați auzit la conferința trecută — și anume cu acele sfaturi pe care Hamlet le dă primului actor, adică mesajul, prin gura lui Hamlet, al lui Shakespeare, care și el a fost un mare autor și un mare actor.

Sînt două documente de preț aceste două urme lăsate de Shakespeare și Molière în propriile lor piese.

Și, în sfîrșit, pentru că timpul nu-mi îngăduie mai mult, să mă apropii de schițarea acelei piese, care mă interesează prin neîncadrarea ei în regulile veacului clasicismului și ale lui Molière, în bună parte, și anume [de] *Don Juan*.

Tartuffe căzuse groaznic cu tot sprijinul regelui. O cabală se urzise împotriva acestei piese. Molière a fost nevoit s-o scoată de pe afiș și atunci trupa era în suferință.

Cunoaștem golurile de producție, de multe ori cînd trebuie să punem neapărat să se repete [altceva] ca teatrul să nu stea ! Și Molière s-a gîndit la un subiect care nu era al lui — dealtminteri multe subiecte nu erau ale lui Molière — și a ales acest *Don Juan*, care făcea vogă atunci în jurul lui. Era inventat în Spania de Tirso de Molina și a corespuns în Italia prin *[Il convitato di pietra]*, o piesă a lui Cicognini. Este ceea ce se cheamă și e cunoscută sub numele de commedia sostenuta, care vine pînă în Franța. Dar, în același timp, venise și pe calea acelorași actori de Commedia dell'Arte, care-l împrumutaseră, fiindcă făcuse succes subiectul.

Deci Molière era în poziție să cunoască bine subiectul și să-l construiască. Este primul subiect de piesă mare în care unitatea de acțiune nu este respectată. Se joacă într-un castel, la marginea mării, într-o pădure...

Personajul central este Don Juan, Don Juan altfel gîndit, firește, decît Don Juan al lui Tirso de Molina și Cicognini. Este un gentilom libidinos, care se laudă cu multele sale victime feminine pe care le face ; un gentilom care are un valet iscusit : Sganarelle ; un gentilom, mai întîi de toate naționalist. Trăsătura aceasta este foarte importantă, pe care o dă Molière.

Don Juan este un caraghios ; nu-i este frică de nimic, dar nu crede decît în două și cu două fac patru ; patru și cu pa-

tru fac opt ; deci [e] un raționalist, care își bate joc de frica lui Sganarelle, care este pus — vă rog să observați această trăsătură — în fața ateismului lui Don Juan (pentru că Don Juan este ateu), este pus acest Sganarelle, care e fricos, să apere biserica catolică.

Vedeți poziția lui Molière față de această biserică catolică — pe care o consideră ca unul din multele lanțuri ale veacului său — și împotriva căreia scrisese *Tartuffe* cu doi ani mai înainte.

Don Juan [ajunge] * la un moment dat să se apropie chiar de mormîntul cavalerului, pe care-l omorîse cîndva în duel și, cu o temeritate care-l caracterizează — spuneam adineauri că este curajos —, spune statuii de piatră, care era pe mormîntul cavalerului : „Mie nu-mi este frică de dumneata ; te invit la ospăț." Și, atunci statuia de piatră dă din cap și afirmă că va veni.

În adevăr, aceasta este din Tirso de Molina, însă este altfel interpretat[ă]. Statuia coboară, se duc la ospăț și totul se sfîrșește într-un nor de pucioasă a iadului. Don Juan și statuia dispar înghițiți.

Ceea ce este remarcabil în *Don Juan*, în afară de acest personaj raționalist, anticipativ al unei minți limpezi și clare — protestatară împotriva tuturor bigotismelor și împotriva tuturor formelor de stupiditate ale veacului său — e că apare la sat, deci în lumea mică a poporului, într-o scenă, [un alt personaj] **, Pierrot din sat [care] cutează și e aproape să[-l] ia la bătaie pe Don Juan pentru că a cutezat să-și arunce mrejele ispitei lui galante asupra logodnicei acestuia. Este cert că aceasta este celula din care avea să se dezvolte, peste un veac, Figaro al lui Beaumarchais, care, pentru Suzana lui, este în stare să se ia de piept cu contele de Almaviva și nu permite contelui să facă uz de dreptul său feudal, senioral, de a folosi în prima noapte farmecele tinerei fecioare, care avea, pe urmă, să treacă în brațele soțului său.

Aci, în *Don Juan* al lui Molière, este izvorul din care se trage scena de mai tîrziu a lui Beaumarchais, de care vorbeam.

---

* În textul de bază : „ajunsese".
** În textul de bază : „cînd".

Şi iată-ne cu această analiză, care este valabilă şi pentru anii ce vor urma — în care se produce *Avarul, Mizantropul, Burghezul gentilom* şi toate celelalte piese — pînă tîrziu, cînd Molière îşi aduce iarăşi aminte de o bastonadă în gustul Commediei dell'Arte, în *Vicleniile lui Scapin,* ca să sfîrşească în scena morţii în fotoliu, cu *Bolnavul închipuit,* în 1673. Iată soluţia generală a operei şi atitudinii lui Molière.

Incontestabil că mesajul lui Molière cred că se desprinde din ceea ce am spus. Dar ţin să-l precizez. În contrazicere cu epoca sa, [Molière este] un scriitor realist, afirmînd omenescul, firescul, naturalul.

De aci o mulţime de consecinţe : lupta pentru libertate, tinereţea şi tineretul îi sînt foarte dragi. Afirmă primatul tineretului în viaţă. Aceasta se desprinde din toate piesele lui. Afirmă ca un precursor libertatea femeii din formele încă feudale şi strînse ale familiei veacului al XVII-lea.

Vedeţi care este atitudinea acestui mare realist al Clasicismului francez. Evident că ceea ce i s-a reproşat lui Molière, că şi-a luat subiectele din altă parte, e foarte adevărat. Molière nu prea era inventiv şi a luat subiecte din toată literatura, mergînd de la cea veche, cum aţi văzut, pînă la cea a lui Cicognini şi Tirso de Molina.

Ce a adus nou Molière în această luare de subiecte — şi Shakespeare a procedat la fel — este noua viziune a momentului de creaţie. Cînd, în momentul de creaţie, pe un subiect vechi, pe o temă veche luată, împrumutată, Molière se hotărăşte să scrie, înseamnă că a simţit un îndemn în adîncul său, un îndemn, o idee nouă pe care o desprinde din modelul care se asociază scriitoriceşte cu fondul, cu zăcămintele acestea enorme pe care orice scriitor le poartă în el ; zăcăminte de sentimente degradate adesea, de lucruri întîlnite şi care îţi duc mîna să aştearnă pe hîrtie o serie întreagă de lucruri, care vin — nici tu nu ştii cum — reîmprospătate din fundul sufletului. Sînt îndoieli, sînt uri, dragoste mare, sînt nădejdi pe care le-ai avut cîndva, tot fondul acesta de aur al subconştientului scriitoricesc, care, probabil, în momentul viziunii creatoare se încadra numai în tiparul vechi, care îi dă o formă nouă, cu mai multă pasiune, [cu] mai multă fugă. Este procedeul lui Shakespeare pentru toate piesele lui.

Că Molière — ca toţi marii scriitori — aduce totul la contemporaneitatea lui, nu este o noutate. Luaţi personaje atît de diferite, de împrumut, pe teme care au călătorit prin literaturile universale, cum ar fi, de exemplu, avarul Harpagon, care vine tocmai din *Aulularia* veche. Mai este ceva din vechea temă ? Nu mai este nimic !

Harpagon este un bancher din veacul al XVII-lea francez.

Luaţi pe Don Juan, de care am vorbit. Mai este ceva din cavalerismul mistic al lui Tirso de Molina sau din pompa şi grandoarea spaniolă ? Nimic !

Don Juan al lui Molière este un curtean, de la Curtea lui Ludovic al XIV-lea.

Vedeţi posibilitatea şi puterea aceasta de integrare a modelelor împrumutate în forma aceasta.

Şi, ca să închei, voi mai spune cîteva lucruri despre procedeul lui Molière.

S-a admirat întotdeauna ceea ce se cheamă *la mise en page,* adică punerea problemei la Molière. Nimeni nu reuşeşte ca el să pună problema de la început.

În scenă, intră două sau maximum trei persoane. Ştii de la început cu cine ai de-a face, care sînt personajele, poziţiile lui creatoare, sentimentele care le animă, pe ce se înţeleg, pe ce nu se înţeleg.

Ceea ce îi lipseşte lui Molière — şi lipseşte oricărui mare scriitor clasic, mai cu seamă din clasicismul francez — [este] * sentimentul naturii. Nu există o evocare de copac, o viziune de frumuseţe a naturii. Şi atunci cînd se întîmplă să joace în teatru — ceea ce se cheamă *le théâtre de verdure* — în acele grădini de la Versailles (care, în fond, nu erau grădini, ci tot nişte saloane făcute din copaci frumos tăiaţi, rectiliniu, din boschete frumoase şi frumos aşezate), chiar atunci cînd lui Molière i se întîmplă să joace cu trupa lui acolo, Molière nu răsfrînge sentimentul unei naturi. Molière nu este singurul. Unul foarte mare din [scriitorii] ** noştri seamănă cu Molière şi anume Caragiale. Caragiale nu are sentimentul naturii. La Caragiale este omul ca şi la Molière, omul şi numai omul.

---

* În textul de bază : „îi lipseşte".

** În textul de bază : „ai".

Unul, tot așa de mare, din literatura veacului al XIX-lea, tot dramaturg, Ibsen, nu are sentimentul naturii : omul și numai omul.

Însă cîteșitrei : Molière, Caragiale și Ibsen au puterea unică de-a evoca, nu natura, dar peisajul, încadrarea în care se găsește scena.

Ia gîndiți-vă la acest Harpagon, care hotărăște cu durere în suflet să-și dea trăsura ca viitoarea lui logodnică să se ducă să facă un tur prin iarmaroc. În cîteva fraze numai a evocat iarmarocul de dincolo de decor, a evocat Parisul de atunci.

La fel și Ibsen. Gîndiți-vă numai la piesele sociale în care omul e tăiat în patru bucăți și în care se petrec numai lucruri între oameni pe marginea fiordurilor. Gîndiți-vă cum sînt evocate fiordurile ; parcă le vezi dincolo de fundalul decorurilor !

Gîndiți-vă la *Noaptea furtunoasă*. În cîteva cuvinte este evocat mediul, acel maidan al lui Bursuc, în care este plasată această acțiune de dincolo de decor.

Deci nu sentimentul naturii, ci posibilitatea aceasta colosală de evocare la scriitorii aceștia, aș spune, oarecum abstracți, dar adînci și preocupați, în primul rînd de om, în integralitatea lui, de meritul omului, cu care a știut atît de bine și de neîntrecut să facă teatrul, așa cum îl păstrăm pînă azi !

În conferința de rîndul trecut vă dădusem ca încheiere o formulă a lui Shakespeare pe care a lăsat-o.

Spuneam că Shakespeare, în adaos la fondul real, mimetic, pe care l-a moștenit — în adaos la enorma poezie lirică pe care o aduce — a dat formula aceasta unică, care merge pînă la exprimarea inefabilului de pe scenă, adică Shakespeare a izbutit să subțieze într-atît scena, încît să facă să exprime o stare muzicală ; e o formulă din teatrul nostru modern pe care o prețuim.

A doua formulă e molierescă, care evident, pe alt temperament — începusem să schițez temperamentul francez : claritate, echilibru, pondere, așa de prețuite de toți, de tălmăcire a socialului și moralului —, ne dă altă formulă ; nu [o] formulă de revărsare, nu de definire — aproape nu se găsește la Molière un personaj pe care să-l urmărească în devenirea * lui cum este Richard al III-lea al lui Shakespeare sau Henric IV —, ci o formulă care convine și temperamentului nostru

* În textul de bază : „definirea".

şi genului dramatic modern. Este o formulă cu focare de acţiune dramatică, adică piesa începe în momentul în care trebuie să se petreacă conflictul şi deznodămîntul acestei piese.

Ibsen, care a învăţat meşteşugul acesta de la francezi — şi care vine de la Molière şi trece prin toate teatrele din veacul al XIX-lea — foloseşte exact această formulă. Este formula care vine de la Molière — formula aceasta franţuzească, intensă, puternică prin intensitatea, mai cu seamă, prin adîncirea caracterelor — şi pe care o vom păstra alături de formula shakespeariană şi [...] spaniolă, pe care le păstrăm ca pe darurile şi tiparele cele mai puternice şi mai rodnice ale literaturii şi dramaturgiei universale.

Tragedia franceză

TRAGEDIA FRANCEZĂ

[...] Vom cerceta fenomenul tragediei franceze din [...] punct[ul] de vedere [...] al drumului pe care l-am parcurs pînă acum, așezînd acest fenomen atît de important în lumina realismului, al mimusului realist, creator, care ați văzut cum s-a asociat în celelalte opere mari și valabile, cum sînt cele ale lui Shakespeare și ale altora.

Tragedia franceză va cuprinde la noi un drum de aproximativ 100 de ani, mergînd de la *Cidul* lui Corneille, prin *Fedra* lui Racine și trecînd în veacul celălalt, al XVIII-lea, unde își va găsi încheierea cu *Brutus* al lui Voltaire.

Vor fi deci trei stații, trei stații importante, trei analize, trei date : *Cidul* — 1636 ; *Fedra* — 1677 ; *Brutus* — 1730.

Din punctul de vedere al realismului, cum spuneam adineaori, fenomenul tragediei franceze ne apare cu totul special. Tragedia franceză face parte din ceea ce am numit cîndva genul solemn al teatrului. Și în această solemnitate a ei poate fi alăturată de tragedia elină, de începuturile dramei liturgice medievale și de alte fenomene pe care le vom aminti în cursul acestei conferințe.

Ce am înțeles prin acest gen solemn de teatru ? Reamintesc. Am înțeles un gen elaborat la un moment dat de un anumit moment istoric, de o anumită dezvoltare socială, politică, culturală, economică a unui anumit popor, care corespunde acelui moment și care după aceea dispare din monumentalitatea lui, suferind totuși de o anumită fragilitate, care îi este dată

din lipsa învîrstării acestui fenomen teatral tocmai cu ceea ce face durabilitatea permanentă a literaturii dramatice şi anume împletirea cu acel realism mimetic de care am vorbit altădată.

Spuneam că în tragedia elină este un anumit element stabil în acest teatru solemn. Acolo, la tragedia elină, spuneam că în primul rînd sînt teme de circulaţie şi cunoaştere generală a unui public care este chemat să asiste la această tragedie. Spuneam că acolo erau teme mitologice. Acest fel de teatru era acolo întovărăşit întotdeauna de muzică, care dădea un fel de structură interioară genului ; lucru pe care îl vom regăsi mult mai tîrziu, într-un fenomen aproape contemporan nouă, în lumea europeană, şi anume în drama muzicală a lui Wagner.

Totuşi tragedia franceză — oricît s-ar părea de curios — este aproape, ca fenomen în sine, deasupra sau dedesubtul liniei realiste a teatrului, este aproape de aceste două fenomene.

Evident, n-avem tematica de cunoştinţe universale pentru publicul care asista atunci ; evident n-avem muzica, dar în schimb avem altceva, care a dat structura acestui gen, şi anume avem dogmatica lui ; dogmatica unui estetism elaborat de un anumit veac, de veacul al XVII-lea, cu un legislator estetician, cum a fost Boileau, cu anumite reguli din care nu se ieşea, ceea ce făcuse ca la un moment dat să se obţină acest gen de tragedie franceză, gen foarte căutat la epoca lui, gen foarte preţuit, gen care strînge în el toate calităţile rasei şi tot geniul respectiv al scriitorilor, deşi un critic francez de seamă modern se întreba candid la un moment dat, dacă a existat vreodată, în adevăr, un public pasionat, care să asiste la un spectacol de [tragedie] * franceză.

Va să zică, toate lucrurile acestea fac din tragedia franceză un gen interesant, fără circulaţie mare istorică, fără circulaţie mare geografică la epoca lui, dar cu mare influenţă.

Nu trebuie uitat că în plin clasicism german — vom reveni asupra acestei idei în cursul conferinţei — la cel mai mare dintre germani, şi anume la Goethe, două mari piese ale lui sînt scrise după modelul francez. Deşi una din ele, *Ifigenia...*, are subiect din antichitatea elină, totuşi modul, structura, se datoreşte influenţei tragediei franceze şi, în special, influenţei lui Racine, cum vom vedea mai tîrziu.

---

* În textul de bază : „comedie".

Apoi, aceeaşi influenţă a fost hotărîtoare şi în alte privinţe, şi asupra altor ţări, printre care ne prenumărăm şi noi. Începutul teatrului nostru, la începutul secolului al XIX-lea, s-a făcut sub semnul tragediei franceze. Cei foarte vechi de la noi au tradus mult. Primul spectacol este luat din teatrul voltairian francez.

S-a jucat la noi pentru prima oară la 23 august 1834, *Mohamed* al lui Voltaire în traducerea binecunoscută a lui Ion Heliade Rădulescu, jucată aci în cadrul unui teatru care începe şi a unei mişcări literare. Ba, ceva mai mult, Racine fusese tradus înainte. Alexandru Beldiman tradusese din Racine încă la începutul veacului al XIX-lea. [Observăm], deci, o hotărîtoare influenţă a acestei foarte importante categorii de teatru pe care o vom examina astăzi, în faţa dumneavoastră.

Întrucît priveşte economia literară a Franţei şi, în special, economia veacului care a produs-o, veacul clasicismului, veacul al XVII-lea, tragedia are un loc hotărîtor. Gîndiţi-vă, vă rog, la bogăţia de genuri din acest veac clasic francez : memorialistică, fabulă, scrieri filozofice — mă gîndesc la La Rochefoucauld, La Fontaine, Blaise Pascal — o serie întreagă de varietăţi de genuri, dintre care tragedia este pe primul plan. Aşa că, dacă ar fi să precizez, ar fi să spunem, cu o comparaţie din ştiinţele precise şi exacte, că tragedia franceză a fost cristalul de precipitare al epocii din veacul al XVII-lea al spiritului francez, şi în general că cultura literară franceză [se află] într-o poziţie de afirmare sau de neafirmare, de contrazicere a acestei tragedii. [...]

Aşadar, această tragedie franceză aparţine cu totul neamului [şi] epocii care a produs-o. Şi ceea ce e interesant e că ea realizează în veacul al XVII-lea toate premisele puse de literatura şi cultura franceză cu un veac înainte sau [în] alte veacuri anterioare. Ceea ce Ronsard — în poezie ; ceea ce Montaigne — în eseurile filozofice ; ceea ce o încercase — în alcătuirea politică, [...] cu un veac sau un veac şi jumătate înainte, în veacul acesta se precizează şi se defineşte de umanismul francez, care prezidează la producţia acestei tragedii franceze. Este un umanism de speţă specială.

El, fireşte, se influenţează de la Renaşterea tîrzie, dar umanismul francez nu se leagă direct cu sursa veche a izvoarelor de inspiraţie în Renaştere, în general, şi anume cu Elada şi cu civilizaţia greacă. Totdeauna drumul Parisului, în această

acţiune a umanismului, trece prin Roma înspre Atena, cîteodată chiar se opreşte la Roma.

Acest latinism, acest romanic pe care îl resimte permanent cultura, şi în special literatura franceză, merită să fie subliniat. Saint-Beuve, la un moment dat, l-a subliniat foarte bine şi cred că trebuie remarcat şi reţinut, că această întreagă construcţie a spiritului francez se reclamă nu ca moşteni[toa]rea unor influenţe romanice sau latine, ci [este] crescută direct din elementele acestei latinităţi, care crease cu multe veacuri înainte o civilizaţie specifică şi anume : civilizaţia celto-galo-romană, aci în Franţa, după cucerirea Galiei de către Caesar.

Din acest aluat, din această sămînţă latină — nu împrumutată pe cale de influenţă, cum spuneam adineaori, ci congenitală, aş spune — a crescut cultura şi civilizaţia franceză, de care toată lumea (în Franţa) a fost şi este încă conştientă.

Întrucît priveşte veacul al XVII-lea, veacul tragediei, el este un veac remarcabil, pentru că s-a întîmplat în conştiinţa [acelor] care au trăit atunci să aibă conştiinţă şi conştiinţă de propriul lor clasicism.

În general se trăieşte într-o epocă fără să se aibă conştiinţă de eticheta definitivă, istorică, culturală a acestei epoci. Ei bine, francezii clasicismului veacului al XVII-lea au fost singurii care au avut conştiinţa acestui clasicism al lor, clasicism care s-a suprapus, incontestabil, pe o consolidare centralizatoare monarhică — a veacului al XVII-lea — care isprăvise cu toate revoltele, cu toate bătăliile marilor feudali din sud şi din vest şi, în special, cu ducele de Burgundia. Această expansiune politică a Franţei s-a suprapus pe momentul clasicismului literar. Şi acestei suprapuneri, literatura franceză îi datoreşte, pe de o parte, vehicularea ei, abundentă, şi trimiterea ei pînă la cele mai îndepărtate colţuri ale lumii, ca cunoaştere, iar pe de altă parte, în interior, consolidarea în conştiinţă a unei instituţii adevărat naţionale, care a fost şi a rămas permanent literatura în Franţa pînă azi.

Ideea aceasta am mai atins-o [...], cînd vorbeam de Molière, cînd arătam că el stă ca poziţie împotriva veacului său. Scriitorii tragici francezi nu sînt împotriva veacului lor decît parţial. Şi, ca să vă reamintesc, încă o dată, această difuzare profundă în conştiinţa societăţii franceze moderne a instituţiei literare pe care au moştenit-o, o păstrează prin tradiţie, o cultivă şi o trec mai departe, voi reaminti o mică poveste

scrisă, modern, de un important critic german — foarte priceput în problemele franceze — şi anume Ernst Robert Curtius. [...] Ca să dovedească aceasta, [el] spunea că odată, aflîndu-se la Paris, a intrat într-o instituţie cu nu ştiu cîte etaje şi nu ştiu cîte întortocheli şi, fiind călăuzit în această instituţie pînă la biroul în care avea trebuinţă de un inginer — deci de un tehnician, francez — la un moment dat inginerul se întoarce şi îi spune lui Curtius, scuzîndu-se aproape de drumul acesta foarte întortocheat : *„Nourri dans le Serail, j'en connaîs le détours“* [...] cit[înd] un vers din *Bajazet* al lui Racine foarte *à propos*, care îi sta la îndemînă. Aceasta este o dovadă grăitoare la care se mai adaugă încă alta. Şi voi da aci un citat din Renan, o admirabilă preţuire a francezilor pentru cea mai înaltă instituţie de cultură şi literatură a lor, pentru Academie. Renan scrie despre această academie următoarele : „Academia nu avea decît cîţiva ani de existenţă de cînd fusese creată şi un mare rezultat era atins : înnobilarea spiritului. Pînă atunci cerşetor, părăsit sau pedagog, spiritul nu-şi avusese fortăreaţa lui şi ceruse azil în umbra bisericii sau a castelului feudal. De atunci însă literatorul va acorda neîncetat gentilomului titlul de nobleţă adevărat, titlul de confrate.“

Ceea ce spune Renan aci e viu încă şi azi în conştiinţa tuturor francezilor, pentru că mareşali de Franţa, miniştri, politicieni sau orice ar fi, şi azi încă, pentru francezi, cel mai mare titlu pe care îl poate dobîndi cineva în cadrul unei înalte culturi umaniste şi creatoare este acel de academician ; ceea ce nu însemnează că Academia franceză nu este încă obiectul unor ironii şi unor atacuri, cîteodată pe bună dreptate ; ceea ce nu însemnează că Academia, de multe ori, nu are decît nume de mîna a doua sau a treia în această reprezentanţă de 40. Totuşi în conştiinţa publică şi în conştiinţa franceză această academie stă încă pe un loc foarte înalt.

După ce am prezentat acest climat general al Franţei, să ne apropiem în special de tragedia franceză şi mai cu seamă de * această epocă, de care am vorbit cîndva, şi cu care, cred, că acum sîntem familiarizaţi, pe care am numit-o Baroc, epocă generală în istoria culturală a Europei şi în care trăsăturile acestui Baroc se împletesc cu caracteristicile naţionale pentru ca să dea tragedia franceză.

---

* În textul de bază : „în“.

Spuneam că acest Baroc este epoca contrară Reformei, este epoca atacului violent al iezuiţilor. Dacă [Contra] reforma este epoca tristă, crudă şi tragică a oprimărilor sub un altar şi un sceptru, care se asociază tocmai ca să dea o strălucire exterioară, dar sub care mizeria celor mulţi este cumplită, mai spuneam că acest Baroc este, incontestabil, o epocă [...] de controverse, de lupte dramatice, foarte dramatică în ea însăşi. Acest Baroc este el însuşi o epocă solemnă ; de aceea a putut să prezideze la naşterea tragediei franceze.

Ştiţi prea bine că în Baroc se păstra ceea ce s-a numit atunci *l'allonge*. Era peruca lungă care cădea pe umerii lui Ludovic al XIV-lea, ca şi pe umerii lui Racine ; era peruca care da tocmai această nobleţe, dar şi aroganţă individului din Baroc, un fel de putere leonină, un fel de înfăţişare leonină, mai întotdeauna de culoare blondă. Este epoca costumului pompos, revărsat, este epoca omului războinic, omului călare. Cristina a Suediei, care trăieşte în acea epocă la Roma, care părăseşte tronul şi rămîne înainte, în prebaroc, în corespondenţă foarte [strînsă] * cu filozoful francez Descartes, ea însăşi, deşi femeie, acceptă în ţinută, [în] port şi mentalitate această înfăţişare majoră, bărbătească, masculină, spre deosebire de Rococo — care avea să vină mai tîrziu, în veacul al XVIII-lea, şi avea să fie un Baroc degenerat ; o epocă efeminată — în care doar glasul enciclopediştilor, celor ce prevesteau Revoluţia mare franceză, glasul celor care aveau să se răzvrătească (un Diderot sau Voltaire, mai ales, care făcu din fiecare atac o tragedie, un pamflet, ori o armă de propagandă împotriva stării mizerabile de lucruri de atunci) mai găsea o tonalitate majoră în toată efeminarea veacului care avea să urmeze.

Ei bine, în această epocă s-a stratificat şi s-a stabilit, odată pentru totdeauna, acel dogmatism — de care am vorbit la început şi care era menit să ţină locul tuturor elementelor vechi din tragedia elină sau din alte tragedii tot binecunoscute nouă [...] (drama liturgică franceză), să ţină loc de încadrare — şi anume această dogmatică şi aceste reguli a celor trei unităţi : unitatea de loc, de timp şi de acţiune şi mai cu seamă această tectonică şi atectonică în combinaţia unei tragedii. Termenii aceştia : „tectonic“ şi „atectonic“ sînt împrumutaţi dintr-o analiză a artelor plastice. „Tectonic“ înseamnă stilul

* În textul de bază : „urmată“.

strict care la un tablou este reprezentat de cele două linii care se întretaie, care vin să taie tabloul în patru părţi egale şi toată dispoziţia tabloului se aşează pe aceste două [axe] * principale.

Stilul „atectonic“ este stilul care foloseşte axa principală şi care construieşte pe o diagonală ce porneşte din colţul de jos şi urcă în partea cealaltă, de sus.

Tectonicii sînt clasici, pictorii din Renaştere ; atectonici sînt cei din Baroc. Prototipul picturii atectonice — adică [al] pictur[ii] ** în diagonală — este Rembrandt, [a cărui opere sînt concepute astfel, încît] într-o parte urcă în lumină, lăsînd în partea cealaltă clar-obscurul şi întunericul chiar, care să dea valoare specială tabloului său.

Din această analiză a plasticii şi tabloului [s-a ajuns la influenţarea] *** structurii şi construcţiei [tragediei] **** franceze.

Tectonică este tragedia franceză pentru că este pusă pe o axă — orice tragedie este construită pe o axă — perfectă, care trece prin actul 3. Actele 2 şi 4 îşi fac pendant cu celelalte. Actul 1 şi 5 se potrivesc la fel şi corespund. Acţiunea este matematic împărţită în aceste 5 acte, între [o] creştere, care merge de la actul 1 pînă la actul 3, şi o descreştere, care merge de la actul 3 spre actul 5.

Aceasta este construcţia strictă a tragediei franceze (care a fost împrumutată mai tîrziu şi de Goethe în *Ifigenia...* şi *Torquato Tasso)*, în cuprinsul cărei[a] dispoziţia personajelor este specific[ă]. Niciodată nu veţi întîlni în tragedia franceză personaje mai numeroase de trei în scenă ; foarte rar depăşesc numărul acesta, pentru că aceste personaje au foarte puţin de acţionat.

Acţiunea sau interesul piesei este aruncat la alt registru, este aruncat la un înalt registru moral şi de înaltă vitejie cetăţenească şi personală de Corneille, de exemplu ; este aruncat la un înalt registru de adîncă psihologie, de sensibilitate poetică, de mare frumuseţe, descoperitoare a sufletului omenesc, la Racine ; este aruncat în alt registru de victorioasă luptă pentru o idee pe care vrea s-o impună, aproape cu impetuozitatea şi

* În textul de bază : „exemple“.
** În textul de bază : „adică pictura“.
*** În textul de bază : „a făcut şi analiza“.
**** În textul de bază : „comediei“.

noutatea unui Bernard Shaw din timpul nostru, la Voltaire. Vedeți dar că registrul de jos, registrul obişnuit al acțiunii propriu-zise este un registru foarte caduc în tragedia franceză ; el este aruncat într-un alt registru superior pe care îl vom vedea mai în amănunțime acum la aceşti scriitori despre care am vorbit.

Cel dintîi scriitor cu care se confundă începuturile — și cu drept cuvînt — ale tragediei franceze este Corneille bătrînul, Pierre Corneille, care își doarme și acum somnul la Paris în biserica St. Roch de pe Rue de Rivoli.

Corneille bătrînul vine în tragedia franceză într-un moment critic de politică a Franței. Corneille este scriitor din timpul Frondei, acea mişcare istorică, care a turburat începuturile vieții și ale domniei — cînd era încă copil, și cînd Ana de Austria, în timpul minorității lui, era tutore — lui Ludovic al XIV-lea, deci în anii îngrozitori de lupte interne, din care avea să se smulgă un lucru central pentru toată lumea franceză, care era frămîntată de aceste fronde. Curajul și voința, iată cele două lucruri care aveau să stea ferm în tragedia lui Corneille și sub mîna lui.

Din punctul nostru de vedere, pe care îl știm, al mimusului observator și realist — care întotdeauna a creat teatrul cel mai bun și cel mai valabil — adică [al] observați[ei] vieții din jurul nostru (pe care a transmis-o cu valori literare și odată [cu aceasta] cu valoarea de realizare actorului, ca s-o urce pe scenă), nimic nu contrazice mai mult acest lucru decît temperamentul de scriitor al lui Corneille : nefrămîntat, fără zbucium, fără nici un fel de preocupare în viață decît aceea personală a epocii lui, din care desprinde, cum spuneam adineaori, voința și curajul.

Corneille vine la Paris. El este un provincial prin tot temperamentul său. Corneille nu circulă, nu ia contact cu viața. Se răsfrîng pînă la el ecourile acestei epoci, pe care le vede în înaltă frumusețe morală, după stilul roman al tragediilor vechi. Corneille este foarte roman, după cum Racine este foarte grec. Corneille stă între cărți, între un Tacit și o cronică spaniolă. El stă în cabinet și scrie.

Va să zică, era aproape imposibil ca în teatrul acesta elaborat de Corneille să găsim răsfrîngerea vieții palpitante, așa cum o găsim, de exemplu, la Molière, așa cum mai ales o găsim la Shakespeare. Deci, e vorba de tragism. Evident, toate

consecințele acestei atitudini de om și de scriitor aveau să se răsfrîngă nu numai în opera lui Corneille, dar aproape în întreaga tragedie franceză, căreia opera lui Corneille îi face un început. De exemplu în tragedia de care ne ocupăm azi, [...] *Cidul*.

Știți care este, în două cuvinte, subiectul *Cidului*. Doi tineri, Rodrig și Chimena, îndrăgostiți, sînt la un moment dat obligați să îndure zbuciumările între dragoste și datorie, pentru că părinții lor, doi bătrîni, s-au luat la ceartă și tatăl lui Rodrig a fost pălmuit de tatăl Chimenei. Atunci Rodrig trebuie să spele în duel rușinea tatălui său. El se bate în duel și omoară pe bătrînul tată al Chimenei. Iată-l pe Rodrig, criminal, omorîtor al tatălui propriei sale iubite !

De aci piesa care nu are acțiune, piesa care — în caracterizările care s-au făcut, și sînt juste pentru teatrul lui Corneille —, care nu creează din situații personaje, ci personajele impun situațiile. Gîndiți-vă la Hamlet, care de-a lungul povestirii este rod al rolului, este rodul situațiilor prin care trece, al întîmplărilor pe care le vedem pe scenă. Și așa este firesc să fie !

Nimic din toate acestea la Corneille. La Corneille sînt luate întîi caracterele și caracterele impun și influențează situația. Caracterele acestea țin situațiile în mînă, ele le comandă. De aci desprinderea de realitate, de aci lipsa de emoțional a tragediei corneilliene, cel puțin pentru sensibilitatea noastră de azi, fără să ne putem împiedica de a nu admira totuși înalta ei elevație morală.

Corneille, ca toți francezii, dealtfel, dar în special el, este în primul rînd moralist. Cele două personaje principale, de care vorbeam adineauri, sînt, în primul rînd, două personaje morale, doi îndrăgostiți morali, care nici o clipă nu înțeleg să cedeze slăbiciunilor lor reciproce, pentru ca să-și calce sau să-și uite îndatoririle pe care le au față de părinții respectivi.

Va să zică, un teatru moral, încadrat perfect în tonalitatea aceasta a unei Franțe de frondă, care merge spre unitatea politică — a unei Franțe care merge spre o Franță de curte — dar, în același timp, perfect încadrată în tonalitatea generală a epocii, a acestui Baroc european pe care l-am schițat adineauri ca o epocă majoră, bărbătească, de voință.

O critică franceză, care se îndoia că tragedia franceză și în special a lui Corneille [...] va fi avut posibilități [de im-

presionare], cred că se înşelase, pentru că această [tragedie] artificioasă din punct de vedere uman, dar splendid realizată din punct de vedere artistic, această voinţă şi această putere majoră a personajelor corneillene, va fi polarizat, va fi mobilizat cu siguranţă toate dorinţele de voinţă şi putere care pluteau la un moment dat în aer asupra publicului francez. [Ele au] * făcut marele succes al lui Corneille la vremea sa, succes atît de mult invidiat de Richelieu, care l-a tras la o judecată literară în faţa Academiei de curînd înfiinţată ; o judecată de tipicari, de oameni inferiori lui Corneille ; o judecată care a ţinut cîteva luni (opt sau zece), după care s-a emis un edict al Academiei Franceze asupra operei create de Pierre Corneille.

Fireşte că tema din *Cidul* nu era nouă. Era o temă veche spaniolă, din Guilhem de Castro, care cu 15—20 ani înainte dăduse această tragedie spaniolă cu aceeaşi problemă, cu acelaşi conflict, dar văzută cu totul altfel. Sub mîna lui Castro, Chimena şi Rodrig, este adevărat, nu-şi călcau îndatoririle, dar o făceau cu durere umană şi fără această răceală sublimă şi fără acea monumentalizare de cariatidă morală pe care o reprezintă aceşti doi eroi corneilleni.

Dar dacă acesta este un punct din tragedia franceză, el avea să evolueze. Fixaţi încă o dată data aceasta : 1636. Tragedia franceză avea să evolueze sub mîna viitorului mare tragic şi, în acelaşi timp, unul dintre cei mai mari poeţi şi scriitori ai Franţei, Jean Racine.

Dacă registrul, cum spuneam adineauri, cel nou, de sus, [de] dincolo de acţiune, de toată construcţia aceasta teatrală, la Corneille îşi capătă o [în]altă preocupare morală, la Racine [construcţia] este susţinută şi ocupată de o preocupare adîncă de psihologie.

Racine este un mare şi adînc psiholog şi în special psiholog al femeii, al dragostei. Şi iată, din toată opera raciniană care şi ea a avut de îndurat anumite *„déboires"* de-a lungul ei [se distinge] **, în special, această tragedie de care ne ocupăm, *Fedra,* încercată de Euripide, *Fedra* încercată de Seneca, *Fedra,* care aduce pînă la Racine o vibraţie pe care acesta o foloseşte, dar căreia îi dă un conţinut, pe care avea să-l treacă mai

* În textul de bază : „şi care".
** În textul de bază : „şi".

departe, cum v-am anunțat adineauri, la Goethe, și mai departe de Goethe — o linie întreagă — pînă la Richard Wagner, pînă la *Maeștrii cîntăreți [din Nürnberg]*.

Fedra de care mă preocup acum este fiica lui Minos şi Pasiphaë. Este măritată cu Tezeu, îndrăgostită însă de Hipolit, fiul bărbatului ei din prima căsătorie. Şi atunci zbuciumul acestei femei, *„le feu de Vénus"* — cum spune aşa de frumos Racine prin această expresie franceză intraductibilă, adică flacăra, dogoarea Venerei, am putea traduce noi — [...] [o] cuprinde pe Fedra. Fedra [se] mărturiseşte lui Hipolit. Este respinsă.

A doua acțiune este inventată de Racine, lucru foarte rar în tragedia franceză de altădată. Aci Racine se apropie de forma barbarescă, aproape shakespeariană. [Vezi] dragostea lui Hipolit pentru Aricia și evenimentul cel mare cu reîntoarcerea soțului care era considerat mort. Fireşte, totul se dă pe față și vine sfîrșitul tragic al Fedrei.

V-aş cita ceva din această *Fedră,* pentru a vă arăta tocmai frumoasa analiză psihologică care stă la baza întregii tragedii. Din nenorocire însă am o traducere defectuoasă în românește. Cum spuneam adineauri, *Fedra* e foarte greu de tradus. Iată pasajul pe care vreau să vi-l arăt. Este mărturisirea Fedrei către confidenta ei Oenona :

„E mult de cînd eu sufăr ; cu fiul lui Egeu
Abia uniți prin lege de castul Himeneu,
Odihna, fericirea-mi păream că le-am atins.
Atena-mi scoase-n cale dușmanul neînvins.
Îl văd, roșesc și-n urmă îngheț la a lui vedere." *

Ca să vedeți cu cît traducerea este sub originalul francez vi-l citesc :

„Je le vis, je rougis, je pâlis a sa vue". **

Vedeți ce dinamic, ce culoare şi în acelaşi timp ce vibrare internă este în acest vers, pe care traducătorul român, fireşte, nu l[e]-a putut da.

---

* Racine, *Fedra,* tragedie în 5 acte, traducere de D. Nanu, Editura „Ritmul vremii", București, 1929, p. 17. Aceeaşi trimitere pentru fragmentele ce urmează. *(n.e.).*

** *Théâtre* de Racine, Tours, Alfred Marne et fils. Editeurs, 1877, p. 176 *(n.e.).*

Şi mai departe :

„O tulburare adîncă mă sbuciumă-n tăcere...
Privirile-mi se-ntunec, nu pot să mai vorbesc,
Sudori îmi scaldă trupul..., fierbinţi, reci, năvălesc...
Recunoscui pe Venus ce prigoneşte-un sînge
Cu flacăra-i fatală ce nu se poate-nfrînge."

Evident, e redat în două versuri româneşti versul francez atît de puternic :

„Je sentis tout mon corps et transir et brûler ;
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables" *

Acest vers este marea măestrie simplă a lui Racine, care a fost un mare poet şi un mare scriitor.

S-a spus de multe ori că pentru a înţelege bine pe Racine şi La Fontaine, trebuie să fii francez sau în orice caz să te fi dus pînă în străfundurile de înţelegere ale literaturii franceze. Cred cu uşurinţă lucrul acesta, pentru că este un parfum secund, aş spune, la Racine. Dincolo de versul, plat cîteodată, în aparenţă, chiar versul de încheietură între scene conţine o vibrare, o rezonanţă, o valoare secundă, cum spuneam adineauri, care nu aparţine decît lui Racine şi care trebuie să fie prins[ă] de cititori :

„Prin rugi neîncetate crezui să le alin :
Îi ridicai un templu pe stînci, sub cer senin,
De jertfele aduse, mereu împresurată,
În sîngele lor caut pierduta-mi judecată !
E fără leac iubirea, cînd gîndurile ard
În van topeam pe-altare miresmele de nard
Cînd murmuram zeiţei o rugă-n plîns şoptită
Pe Hipolit în faţă-l aveam, şi neclintită
Mă urmărea figura-i prin fumul de altar,
Îi ofeream tot, viaţă, făr' să-l numesc măcar !
Fugeam de el ! O, chinul tulburător de minte,
Să-l regăsesc şi-n chipul severului părinte."

---

* *Théâtre* de Racine, *ediţia citată,* p. 176 *(n.e.).*

Evident, e ceva, dar în nici un caz nu este ceea ce era la Racine :

„En vain sur les autels ma main brûlait l'encens :
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,
J'adorais Hippolyte : et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.
Je l'évitais partout. Oh, comble de misère !
Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père" *

Acesta este marele secret al lui Racine, versul acesta total, versul acesta cu un cuprins imens de sensibilitate, cu un cuprins moral, de expresivitate, cuprins de culoare, de armonie, cum este acest vers — nu este unicul, sînt atîtea în întreaga piesă : *„Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père."* ** Pretutindeni unde Fedra caută să fugă de propria ei obsesie și de chipul lui Hipolit — pe care-l poartă în ea însăși — nu găsește decît pe același Hipolit chiar în figura soțului ei. [...]

Este, evident, momentul psihologic culminant, este maximum de ceea ce poate da această pasiune a Fedrei care culminează în acest vers minunat pe care-l găsim la Racine. Spuneam adineauri că această tragedie franceză raciniană, adînc psihologică, adînc poetică, a adus în literatura modernă universală un lucru nou și anume scărmăneala aceasta chinuitoare prin dragoste, pe care, evident, Racine a împrumutat-o de la vechiul Euripide, dar căreia îi adaugă trepidația și adîncimea modernă.

Racine influențează direct pe Goethe în *Ifigenia...* lui, unde găsim exact aceeași psihologie de chin racinian, pe care Racine îl inventase cel dintîi, însă cu altă dezlegare la scriitorul german. De unde la Racine — și aceasta este caracteristic nu numai pentru *Fedra,* ci pentru întreaga tragedie raciniană — totul se închide, durerile sînt fără orizont, nu este o licărire de speranță nicăieri, din frămîntarea aceasta tragică în care personajul se găsește, la Goethe se deschide acest splendid orizont ; această psihologie a chinului, inventată de Racine, găsindu-și o nouă valoare și morală și socială, sub mîna scriitorului de la Weimar. Chinul acesta rămîne sterp la Racine. El își omoară personajul

---

*, ** *Théâtre* de Racine, *ediția citată,* p. 176—177 *(n.e.).*

care-l poartă pînă la sfîrşit. La Goethe, nu ! La Goethe, chinul acesta nu-şi distruge personajul, ci este ca o încercare supremă foarte aspră şi foarte grea, din care personajul trebuie să renască la o nouă viaţă, superioară din punct de vedere moral şi social şi, în acelaşi timp, trebuie să se regăsească în el într-o formă mai înaltă. Este, fireşte, întreaga superioritate a omului şi scriitorului Goethe faţă de Racine, omul şi scriitorul. Este superioritatea experienţei, dar mai ales a învăţăturii goetheene, care nu dispreţuieşte, şi nu a dispreţuit niciodată, contactul cu viaţa şi realitatea, care acceptă încercarea ca atare, ca un fel de foc curăţitor, prin care să treacă spre valori morale superioare lui însuşi.

Aceasta este filiaţia : Racine-Goethe. Aceasta este realizarea — dincolo de limitele raciniene — a operei lui Goethe în *Ifigenia...* şi în *Torquato Tasso,* care se depăşeşte pe el după această groaznică şi chinuitoare încercare.

Dar linia merge mai departe pe aceeaşi analiză a creaţiei germane şi ajunge pînă la Wagner, în piesa în care v-aţi aşteptat mai puţin, şi anume în *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg,* în care ştiţi că personajul central — trecut tocmai prin această linie care vine de la Racine şi trece prin Goethe — este bătrînul cizmar Hans Sachs, *Schuster und Poet da zu,* cizmar şi poet în acelaşi timp [...] care este înfăţişat de Wagner pe această linie — goetheeană, aş spune ; Hans Sachs, care este îndrăgostit la un moment dat de Eva, dar renunţă la ea în formele cele mai nobile, pentru a o da lui Walter von Stolzing, care vine şi o peţeşte în forma cîntecului acela de întrecere.

Această atitudine nouă, morală, a lui Hans Sachs este încheierea frumoasă, concretă şi reală — în gustul lui Goethe — pe care şi Wagner o dă acestui chin psihologic din dragoste şi pe care — cum am văzut adineauri — Racine (mai tăios şi, poate, cu o viziune mai puţin poetică decît a celorlalţi) nu a ştiut să o dea, deşi Racine, ca individ, ca om, a fost deosebit de interesant. [El] a fost un credincios, fiind format la jansenişti, la acest Port Royal des Champs, la această mişcare jansenistă, un fel de libertate a catolicismului la această epocă, care s-a ridicat împotriva iezuitismului şi care l-a dat şi pe minunatul Blaise Pascal. Racine poartă în el o dogoare uriaşă de om care simte viaţa în toate cutele ei, în toate pornirile şi ispitele ei, îmbinat şi cu un ascet — un ascetism care s-a întors spre sfîr-

şitul vieţii, evident formal — ceea ce nu l-a împiedicat să-şi încheie viaţa la 59 de ani, în 1690, într-o casă foarte luxoasă, cu o caroşă cu doi cai albi şi într-o haină de catifea roşie, citind pe tragicii greci.

În sfîrşit iată-ne ajunşi la a treia staţie cu care fixasem tragedia franceză, şi anume la Voltaire, la *Brutus*.

Ţin să precizez că *Brutus*, care ne interesează, nu este Brutus din *Julius Caesar*, pe care l-am văzut cîndva aci, în Shakespeare. Acela era Marcus Iunius Brutus, care se revoltă şi omoară pe Cezar, deci cu cîteva decenii înaintea începutului erei noastre, pe cîtă vreme Lucius Iunius Brutus — cel care este personajul principal în tragedia lui Voltaire — este marele democrat din veacul al VI-lea înaintea erei noastre, de la Roma, care sfîrşeşte o epocă de regalitate — vechea regalitate a Romei — şi începe splendida epocă sănătoasă şi robustă republicană a Romei, mergînd pînă acolo încît pedepseşte pe propriul său fiu, Titus, atunci cînd îl prinde că nu este pe linia unei justiţii cetăţeneşti de perfectă moralitate. Apare aci şi un ministru al regelui etrusc Porsenna. Fireşte, toate acestea n-aveau ce să caute în veacul I înaintea erei noastre.

Am ţinut să fac această precizare cu privire la *Brutus* [...] — o lucrare foarte importantă pentru tragedia franceză de la începutul veacului al XVIII-lea, scrisă cu atîta vervă de Voltaire — de care se leagă o prefaţă închinată de către Voltaire lordului Bolingbroke, în care Voltaire îşi exprimă ideile lui despre tragedia franceză. Voltaire fusese în Anglia, refugiat ; se întoarce în Franţa şi încearcă să scrie o tragedie şi scrie *Brutus*, în 1730.

În prefaţa lungă către lordul Bolingbroke el spune : „Am venit în Franţa şi am încercat să scriu, cum este moda la noi, această tragedie în versuri. Ţin de la început să spun că sînt foarte stingherit de versul francez". Şi aci [Voltaire aduce] o mare laudă pentru literatura şi mai cu seamă pentru prozodia engleză, pentru un Marlowe şi un Shakespeare, pentru binefacerea libertăţii versului alb.

Pagini întregi sînt împotriva rimei, care constrînge pe scriitor şi îi dă un anumit corset, dar el nu dispereazā şi spune : „Sentimentele majore, puternic simţite, cu siguranţă că vor găsi, pentru a fi exprimate, o formulă majoră, o formulă din cele mai precise."

Evident că această tragedie, pentru care încerc să aduc o contribuție, sub mîna lui Voltaire, nu-și găsește încă împletire — ca să ne reîntoarcem la realismul nostru, la mimus —, nu-și găsește încă împletirea nouă, și tragedia franceză, sub mîna lui Voltaire, urma să moară, pentru că această împletire cu mimusul vechi și realist urma să vină în drama burgheză ; drama acelei pături sociale care în momentul acela era revoluționară și care avea să impună alt gen teatral.

Sub mîna lui Voltaire, tragedia franceză moare. El este conștient că aduce ceva nou, deși, din punct de vedere fundamental-structural, nu aduce nimic nou : aceleași cinci acte, aceeași împărțire simetrică, aceeași unitate (de acțiune, de loc și de timp), aceleași personaje cîte trei grupate în scenă.

Însă ceea ce [el] dezleagă e * în registrul personajelor și numelor și locurilor. Tragedia cea veche corneillană și în special tragedia raciniană din veacul al XVII-lea nu îndrăznise să se ducă dincolo de evocarea unui personaj din antichitatea romană sau elină. Era un fel de prestanță, un fel de prestigiu al numelui vechi din mitologia sau istoria Romei sau Atenei, care trebuia neapărat să întovărășească personajul.

Voltaire schimbă : el aduce în scenă toate climatele, toate popoarele, pe Mohamed (profetul turcilor), pe Tancred, personaje din alte civilizații, de la alte popoare și, evident, se lărgește foarte mult și aria geografică în care se desfășoară aceste tragedii.

Voltaire se mai plînge nu numai de rimă și de limba franceză, care-l obligă la un tipar mult mai strict decît cel din limba engleză — pe care o vorbea foarte bine și pe care o scria — dar se mai plînge de alcătuirea materială a teatrului pe care l-a găsit, cînd s-a întors, în 1730, la Paris.

Într-adevăr, atunci mai era încă obiceiul ca tinerii din aristocrație să ia loc pe scenă. În dreapta și stînga actorului erau bănci, la început, mai tîrziu și loji. Obiceiul acesta s-a păstrat foarte mult în Franța și persoane de vază stăteau chiar pe scenă, ceea ce, firește, incomoda și mersul acțiunii, strica și iluzia pe care o avea publicul și strica și posibilitatea actorului de a da iluzia aceasta publicului.

---

* În textul de bază : „era".

Voltaire protestează împotriva acestui sistem, protestează în numele teatrului englez pe care-l văzuse în Anglia.

Dar ceea ce e mai interesant decît această prefață care întovărășește pe *Brutus* — și în care găsim ideile lui Voltaire în legătură cu teatrul — este poziția acestuia față de Shakespeare. Voltaire, la un moment dat, lăudase pe Shakespeare. Ceva mai mult, el însuși fusese crainicul geniului shakespearian în Franța, la începutul veacului al XVIII-lea. I s-a părut însă la un moment dat că a spus prea mult și atunci, în prefața unei alte tragedii, *Semiramida,* precizează cîteva lucruri despre Shakespeare pe care le veți auzi chiar acum și, cu siguranță, veți zîmbi !

„Firește că sînt departe de a aproba în totul tragedia lui *Hamlet.* E o lucrare grosolană și barbară pe care, în Franța și în Italia, n-ar putea-o suporta nici publicul cel mai de jos. Hamlet înnebunește în actul al II-lea iar iubita lui în al III-lea. Prințul îi omoară fetei pe tatăl ei, ca și cum ar zdrobi un șoarece, iar Ofelia se aruncă în apă. I se sapă groapa pe scenă. Groparii fac glume de-ale lor în timp ce ridică hîrci în mînă, iar prințul le ține isonul bădărăniilor lor cu nebunii care nu sînt mai puțin neplăcute. Hamlet, regele și regina benchetuiesc pe scenă. Se bea, se ceartă la banchet, se ciomăgesc și se omoară. Îți face impresia că opera aceasta este a unui barbar în stare de beție. Dar printre aceste enormități, datorită cărora și astăzi teatrul englez e încă atît de barbaresc și lipsit de gust, se găsesc pe alocuri în *Hamlet,* lucruri de o mare elevație, adevărate trăsături de geniu."

Am citat lucrul acesta, ca să vedeți poziția lui Voltaire care, firește, că față de a lui Corneille și Racine este o poziție nouă, care încearcă să canalizeze această tragedie franceză spre un instrument de afirmare, de pledoarie, pentru ideile noi și înaintate, dar care — din punct de vedere tehnic și ale unor prejudecăți estetice franceze — nu se pot dezlega cu totul (deși pe ici-colea îl slăvește pe Shakespeare) [...] de această formulă a tragediilor franceze.

Formula aceasta a tragediei franceze punctată de Voltaire avea, evident, să slăbească încetul cu încetul, și, în veacul al XVIII-lea, tragedia *larmoiantă* (care se chema așa la un moment dat) și tragedia burgheză, cu un mimus realist, [care] acceptase și însumase totul, avea să pună un sfîrșit acestei curbe

de mare înălţime psihologică, morală, de mare putere de propagandă a ideilor noi, înaintate şi democratice, prin Voltaire şi, evident, de o mare perfecţiune artistică, care s-a chemat tragedia franceză.

Tragedia franceză — cum spuneam şi la începutul conferinţei acesteia — rămîne îndepărtată de curentul sănătos, puternic, al realismului de totdeauna, care a creat şi va crea permanent, de acum încolo, teatrul valabil pretutindeni. Însă nu e mai puţin adevărat că a dat valori superioare şi că, prin trecerea în istorie a dramei, înseamnă — şi prin valorile ei intrinseci, dar mai cu seamă prin influenţele pe care le-am fixat — un mare moment al teatrului european, care ne aduce frumuseţile neegalate şi strălucirea deosebită şi eternă a spiritului francez.

Note

DRAMA MAGICĂ ŞI MIMUS

Cu Sir James Frazer, pe urmele dramei

Este publicat în *Gîndirea*, an. III, nr. 1—2, 20 mai 1923, p. 31—33. Textul a fost reprodus după *Gîndirea*.

[Drama magică]

Reprezintă textul cronicii dramatice radiodifuzate în ziua de 21 ianuarie 1933, orele 19. Dactilograma conferinţei cu numeroase intervenţii manuscrise ale autorului se păstrează în Arhiva Radio, de unde o reproducem.

Călătoria mimusului

Constituie textul prelegerii ţinută la Televiziune în 1963, în cadrul ciclului : „Istoria universală a teatrului. Teatrul — artă realistă". Dactilograma prelegerii se păstrează, în două exemplare, cu modificările autorului, la Biblioteca Academiei, Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 23 (a—b), de unde o reproducem.

DRAMA ŞI TEATRUL EXTRAEUROPEAN

Orientalism

Apare în *Politica*, an I, nr. 115, 16 octombrie 1926, p. 1, cu subtitlul : „Caiete pentru dramă şi teatru". Textul a fost reprodus după *Politica*.

Despre teatrul indian

Rezumatul succint al conferinței lui I. M. Sadoveanu despre teatrul indian apare în *Adevărul literar și artistic,* an. XII, nr. 640, 12 martie 1933, p. 4. Textul a fost reprodus după *Adevărul literar și artistic.*

[Teatrul japonez]

Fragmentul de față a fost extras din conferința experimentală *Chipul dramatic a trei civilizații (Romantic și antiromantic)* — ținută în ziua de 11 februarie 1934 în sala Teatrului Național — a cărei stenodactilogramă, fără nici o intervenție manuscrisă a autorului, se păstrează, în două exemplare, la Biblioteca Academiei, Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 13 (a—b).

TRAGEDIA ELINĂ

Despre tragedia elină și satiri

Constituie textul conferinței experimentale ținută în ziua de 25 noiembrie 1956, în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale". Stenodactilograma conferinței, cu numeroase modificări și intervenții manuscrise ale autorului, se păstrează, în trei exemplare, în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 31 (a—c), de unde o reproducem.

Eschil

Reprezintă textul conferinței experimentale ținută în sala Teatrului Național, probabil în perioada 1938—1940. Stenodactilograma conferinței, cu numeroase modificări și intervenții manuscrise ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 27, de unde o reproducem.

„Oedip Rege" de Sofocle

Apare în *Revista vremii,* an. II, nr. 9, 26 februarie 1922, p. 11, în cadrul rubricii „Cronica dramatică". Este republicată în volumul *Dramă și teatru. Studii și cronici,* „Biblioteca Semănătorul", Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1926, p. 148—156. Textul a fost reprodus, fragmentar, după volumul *Dramă și teatru.*

„Copoii" de Sofocle. Un joc de satiri... Întrebuințarea lui într-un repertoriu modern

Este publicat în *Teatrul*, an. I, nr. 1, București, 1923, p. 34—36 Într-o formă puțin modificată a fost radiodifuzat în emisiunea din 22 octombrie 1932. Textul a fost reprodus după revista *Teatrul*.

COMEDIA ELINĂ ȘI TEATRUL LATIN

[Comedia latină]

Reprezintă un fragment din prelegerea *Comedia latină și teatrul medieval*, ținută la Televiziune în cadrul ciclului „Istoria universală a teatrului. Teatrul — artă realistă", în ziua de 11 februarie 1963. Dactilograma prelegerii, fără nici o intervenție manuscrisă a autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 22, de unde o reproducem.

DRAMA ȘI TEATRUL ÎN EVUL MEDIU

A. *[Drama și teatrul religios în Evul Mediu]*

B. *[Drama și teatrul profan în Evul Mediu]*

Fragmentele intitulate de noi astfel, după sugestia autorului, au fost extrase din textul conferinței experimentale *Teatrul în Evul Mediu*, ținută de I. M. Sadoveanu în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale", în ziua de 9 decembrie 1956. Stenodactilograma conferinței, cu cîteva intervenții manuscrise ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 32 (a—b), de unde o reproducem.

COMMEDIA DELL'ARTE

Commedia dell'Arte

Constituie textul conferinței experimentale ținută în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale", în ziua de 26 decembrie 1956. Stenodactilograma conferinței, cu numeroase modificări și intervenții manuscrise ale autorului, se păstrează, în două exemplare ; în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 33 (a—b) și mapa XI, varia 4 (prima pagină). Textul a fost reprodus după exemplarul corectat de scriitor din mapa II, mss. 33 a și mapa XI, varia 4.

DRAMA ŞI TEATRUL GERMAN PÎNĂ LA GRYPHIUS

Hans Sachs şi teatrul german din veacul al XVI-lea

Constituie textul conferinţei radiodifuzate în 1943. Textul a fost reprodus după manuscrisul autograf (de 3 file), al autorului, păstrat în Arhiva „Radio".

DRAMA ŞI TEATRUL ELISABETAN

Constituie textul conferinţei experimentale ţinută probabil în sala Teatrului Naţional, în ziua de 4 octombrie 1931. Stenodractilograma conferinţei — radical modificată de autor, cu numeroase adăugiri manuscrise pe foi volante, mai ales pînă la p. 11, unde începe să vorbească despre personalitatea şi contribuţia lui Marlowe — se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss, 26 (a—b), de unde o reproducem.

SHAKESPEARE

[Creaţia lui] Shakespeare

Reprezintă textul conferinţei experimentale, ţinută în sala Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", în ziua de 17 ianuarie 1957. Stenodactilograma conferinţei, fără nici o modificare a autorului, se păstrează, în trei exemplare, în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa III, mss. 11 (a—c), de unde o reproducem.

Regele Lear

Apare în *Revista vremii*, an. I, nr. 1, 30 octombrie 1921, p. 12—13, în cadrul rubricii : „Cronica dramatică" cu titlul : *„Regele Lear" de W. Shakespeare.* Este republicată în volumul *Dramă şi teatru. Studii şi cronici...*, p. 161—175. Textul a fost reprodus după volumul *Dramă şi teatru.*

Macbeth

Este publicată în *Revista vremii*, an. II, nr. 19, 1 octombrie 1922, p. 11—13, în cadrul rubricii : „Cronica dramatică" sub titlul : *„Macbeth" de W. Shakespeare.* E republicată în volumul *Dramă şi teatru. Studii şi cronici...*, p. 176—190. Textul a fost reprodus după volumul *Dramă şi teatru.*

Visul unei nopţi de vară

Apare în *Gîndirea,* an. II, nr. 14, 20 februarie 1923, p. 195—197, în cadrul rubricii „Drama şi Teatrul" cu titlul : *„Visul unei nopţi de vară" la Teatrul Naţional.* Este republicată în volumul *Dramă şi teatru. Studii şi cronici...,* p. 209—218. Textul a fost reprodus după volumul *Dramă şi teatru.*

Neguţătorul din Veneţia

Este publicată în *Gîndirea,* an. III, nr. 12, 5 martie 1924, p. 298—300, în cadrul rubricii : „Drama şi Teatrul" sub titlul : *„Neguţătorul din Veneţia" de W. Shakespeare.* Este republicată în volumul *Dramă şi teatru. Studii şi cronici...,* p. 191—202. Textul a fost reprodus după volumul *Dramă şi teatru.*

Femeia îndărătnică

Apare în *Gîndirea,* an. IV, nr. 2, 1 noiembrie 1924, p. 61—62, în cadrul rubricii „Drama şi Teatrul" cu titlul : *„Femeia îndărătnică" de W. Shakespeare.* Este republicată în volumul *Dramă şi teatru. Studii şi cronici...,* p. 203—208. Textul a fost reprodus după volumul *Dramă şi teatru.*

SPANIA, DE LA ÎNCEPUTURI PÎNĂ LA CALDERON

Teatrul mai vechi spaniol şi începuturile lui Lope de Vega

Reprezintă textul conferinţei experimentale ţinută în sala Teatrului Naţional în perioada 1932—1935. Stenodactilograma incompletă a conferinţei, cu numeroase modificări şi intervenţii manuscrise substanţiale ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 16, de unde o reproducem.

Lope de Vega

Constituie textul celei de a IV-a conferinţă (din cadrul celui de al VIII-lea ciclu de conferinţe experimentale), ţinută în sala Teatrului Naţional, în ziua de 15 decembrie 1935, cu prilejul comemorării a 300 ani de la moartea scriitorului spaniol. Stenodactilograma conferinţei, cu cîteva modificări ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 17, de unde o reproducem.

CONTRIBUȚIA DRAMATICĂ ȘI TEATRALĂ A BAROCULUI

Reprezintă textul conferinței experimentale ținută în sala Teatrului Național, în ziua de 6 decembrie 1936. Stenodactilograma conferinței, cu numeroase modificări și intervenții manuscrise ale autorului, se păstrează în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 23, de unde este reprodusă.

MOLIÈRE

Constituie textul conferinței experimentale ținută în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale", în ziua de 10 februarie 1957. Stenodactilograma conferinței, cu numeroase corectări ale autorului, se păstrează, în două exemplare, în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 34 (a—b), de unde o reproducem.

TRAGEDIA FRANCEZĂ

Constituie textul conferinței experimentale ținută în sala Teatrului Național „I. L. Caragiale", în ziua de 24 februarie 1957. Stenodactilograma conferinței, cu corecturile și adnotările scriitorului, se păstrează, în două exemplare, în Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa II, mss. 35 (a—b), de unde este reprodusă.

CUPRINSUL

COMEDIA ELINĂ ȘI TEATRUL LATIN

DRAMA ȘI TEATRUL ÎN EVUL MEDIU

COMMEDIA DELL'ARTE

DRAMA ȘI TEATRUL GERMAN PÎNĂ LA GRYPHIUS

DRAMA ȘI TEATRUL ELISABETAN

SHAKESPEARE

SPANIA, DE LA INCEPUTURI PÎNĂ LA CALDERON

CONTRIBUȚIA DRAMATICĂ ȘI TEATRALĂ A BAROCULUI

MOLIÈRE

TRAGEDIA FRANCEZĂ

Lector: LIVIU CĂLIN
Tehnoredactor: ION TUDOR

*Bun de tipar: 6 XI 1973 Apărut 1973 Tiraj 2200 broșate
Coli tipar 22,5.*



Tiparul executat sub comanda
nr. 1376 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

— Nu mai găseşte bilete la conferinţele d-tale!

— Care de cinci ani de zile nu a obosit să mă vadă şi să mă asculte în modestele, dar onestele mele ipostaze informatoare.

Dar fiindcă sîntem aici cu discuţia trebuie să spun, în continuare, că în cadrul comunicărilor care s-au făcut cu prilejul Congresului «Volta» ţinut la Roma, în vara anului trecut, inovaţia conferinţelor experimentale de teatru a fost mult apreciată, mai cu seamă de colegii ruşi şi germani.

De pe urma acestor conferinţe va ieşi o istorie generală a teatrului, construită pe un plan care îmi aparţine şi în care va juca un mare rol drama magică, exemplificată mai ales cu lucruri culese din viaţa sufletească a poporului nostru."

(Rampa, 28 octombrie 1935, p.3)